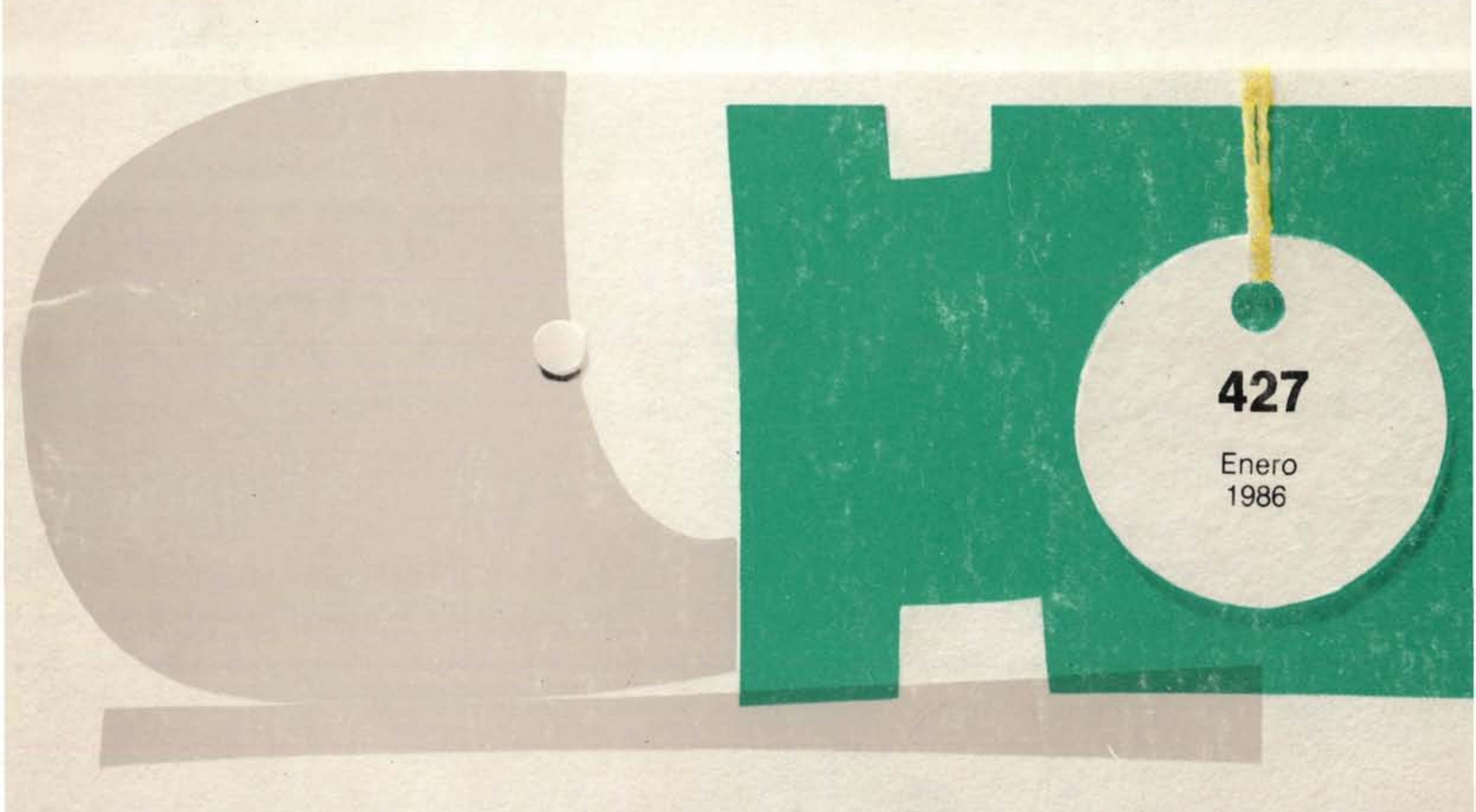
Augusto ROA BASTOS: La integración iberoamericana

Vladimir HOLAN: Trapos, huesos, piel

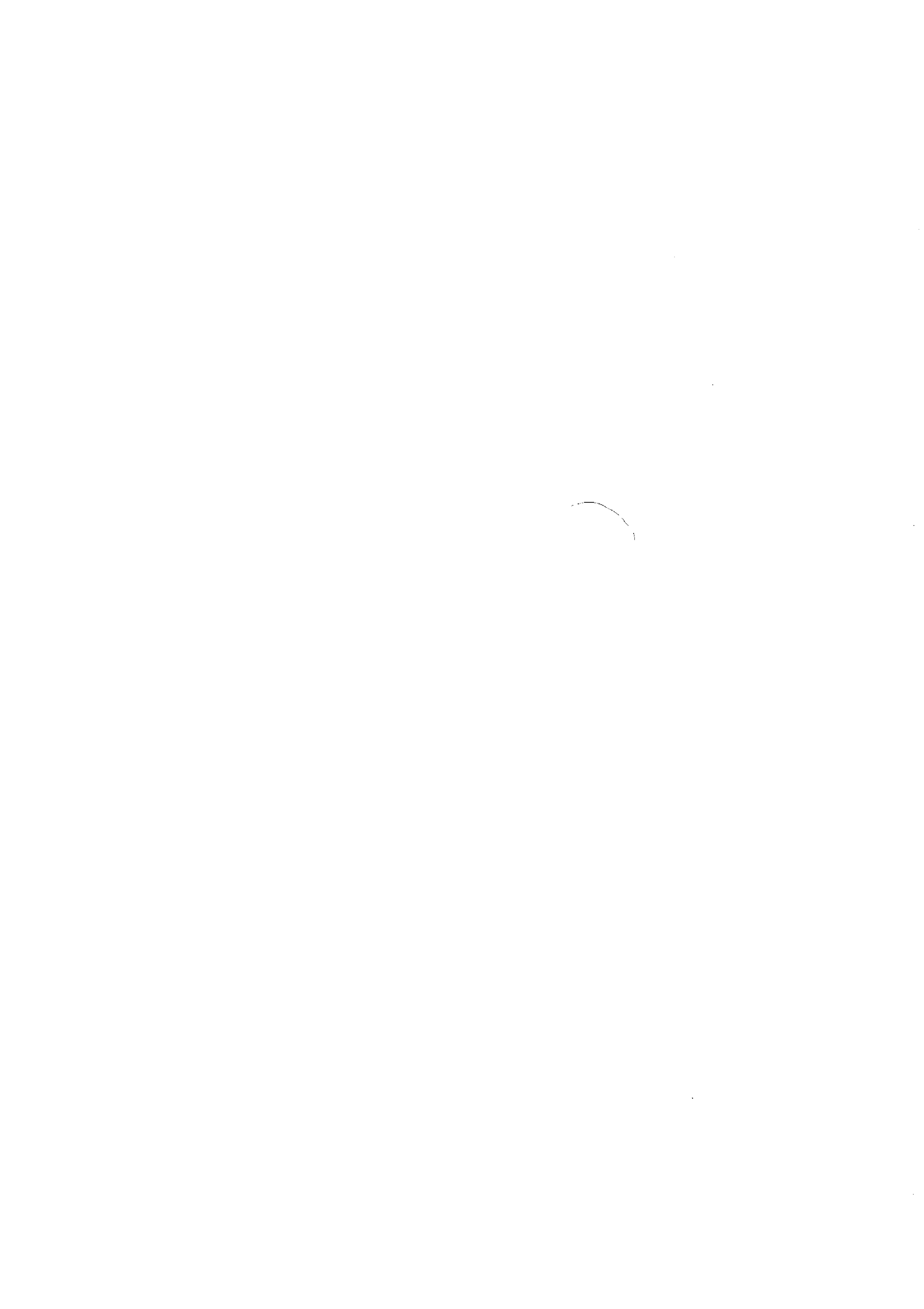
Pedro AULLÓN DE HARO: El creacionismo

Poemas de Pablo Antonio CUADRA

Textos sobre Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, Greta GARBO, Benito PÉREZ GALDÓS, Olegario Víctor ANDRADE y Graham GREENE



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

427

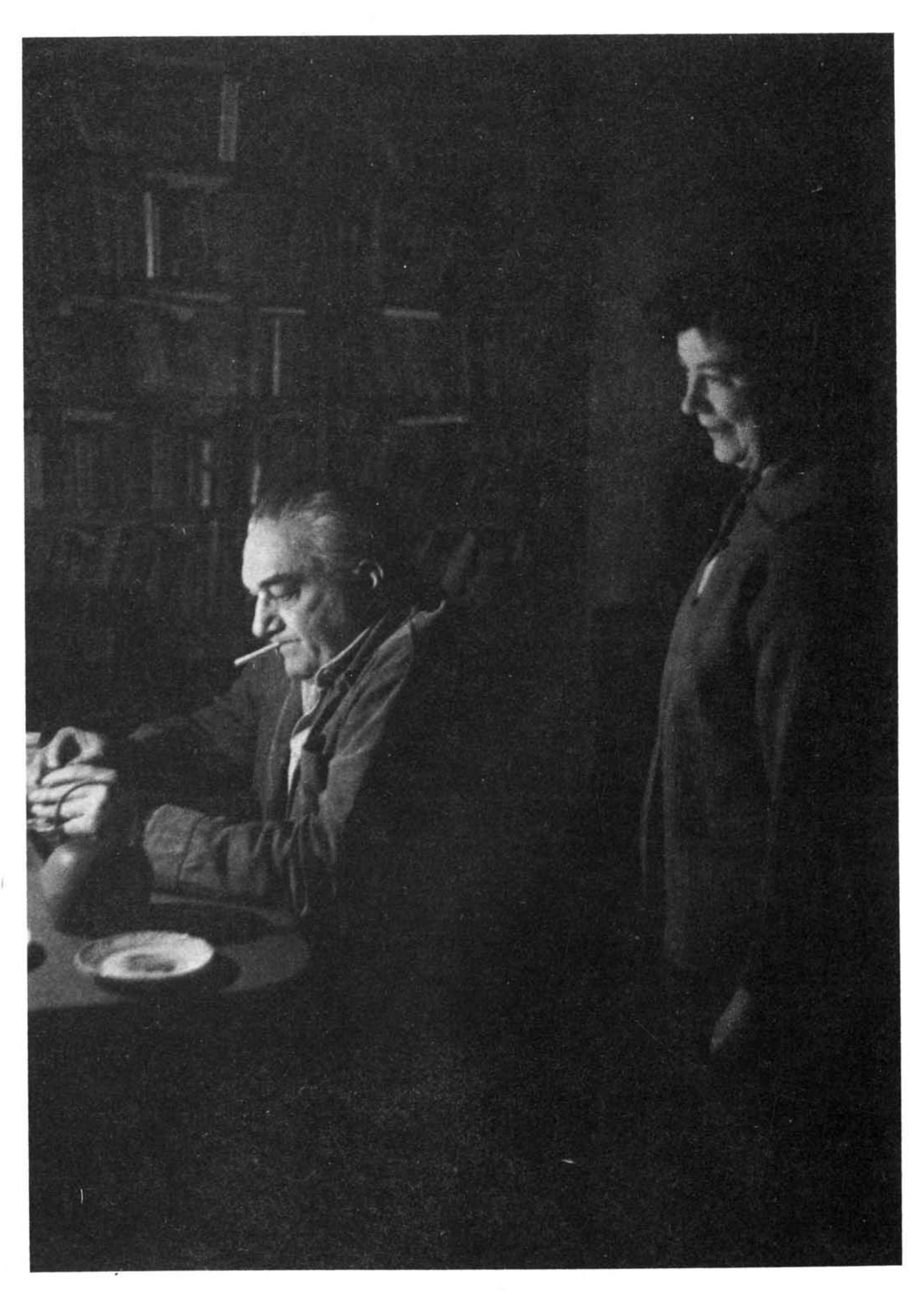
Enero
1986

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. ADMINISTRADOR: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. 28040 Madrid. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 369. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISSN: 0011-250-X. IMPRIME: Rufino García Blanco. Avda. de Pedro Díez. 3. 28019 Madrid.

INVENCIONES Y ENSAYOS

NOTAS

Invenciones y ensayos



Holan y su mujer

Vladimir Holan

Vladimir Holan nace en Praga en el año 1905. En 1911 se traslada con su familia a vivir a Bela, al pie del monte Bezdez, donde estudia latín y su espíritu despierta al sentimiento de fugacidad de las cosas, llegando incluso a pensar en la vida monástica. A los quince años regresa a Praga, acaba el bachillerato y busca trabajo, consiguiendo, gracias a una recomendación del poeta Josef Hora, un puesto en una compañía de seguros. En 1933 es redactor de la revista *Zivot* y en 1939, de la revista del teatro de E. F. Burian *Program D40,* donde permanece un año, después del cual se dedica por entero a la literatura.

Entre sus actividades de estos momentos cabe destacar su importante labor de traducción, siempre en colaboración con especialistas de las diversas lenguas, y de modo concreto de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora. Todavía hoy se recuerdan en Praga las acaloradas discusiones y los gritos de entusiasmo de Holan cuando trabajaba en ella junto a Vaclav Cerný en el café Slavia. La belleza y gongorismo que Holan alcanza en determinados pasajes resultan, naturalmente, intraducibles.

Mientras tanto el poeta ha viajado por Italia (1929) y a París (1937) y ha publicado sus primeros libros: *Abanico en delirio, Triunfo de la muerte, Arco, Piedra, vienes, Trueno.* Los acontecimientos que se suceden a partir de 1938 influyen en Holan, que se convierte en portavoz en pro de la liberación, con lo que su poesía, que originalmente era muy hermética, pasa a adoptar formas sencillas comprensibles para todos como en *Soldados del Ejército Rojo.*

A pesar de ello en 1948 Holan deja de publicarse. El poeta se encierra entonces en su casa. Escribe sus obras más importantes: *Avanzando* [1], *Una noche con Hamlet* [2], *Dolor* [3], *Toscana* [4].

En 1963 los libros de Holan vuelven a aparecer en las librerías de Praga. Se le conceden entonces todos los honores, desde el Gran Premio del Estado checoslovaco (1965) al título de Artista Nacional (1968), recibiendo también el Premio Internacional Etna-Taormina en el año del centenario de Shakespeare (1966) por su obra *Una noche con Hamlet,* y el Grand Prix International de Poésie de Bruselas (1974). La influencia de Holan en las jóvenes generaciones de poetas checos es indiscutible y fundamental, y la ejerce tanto por el mundo que presenta, donde siempre están al acecho los espectros, los personajes misteriosos, se producen encuentros con desconocidos que

---

[1] Publicada en España. Editora Nacional, Madrid, 1983.

[2] Publicada en España, Barcelona, Barral Editores, 1970.

[3] De próxima aparición en España en Ediciones Hiperión.

[4] En España se ha publicado una *Antología* de Holan en Barcelona, Plaza y Janés Editores, 1983.

hacen estallar una chispa de absoluto fugaz, donde lo invisible es realidad y lo posible es posible por ser imposible, como por su forma que constituye una unidad con el pensamiento, pues la palabra que es forzosamente portadora de concepto se ve dotada de tal musicalidad semántica que supera la propia magia melódica.

Exceptuados los textos reunidos en el volumen IX de sus obras completas titulado *Babyloniaca* (1968) que comprende una serie de prosas breves y fragmentos de diario de los años 1938 a 1945, la obra de Holan es exclusivamente poética, componiéndose su producción de los siguientes libros: *Abanico en delirio* (1926), *Triunfo de la muerte* (1930), *Soplo* (1930), *Arco* (1934), *Piedra, vienes* (1937), *Sueño* (1939), *Canto de los tres reyes* (1939), *Trueno* (1940), *Primer testamento* (1940), *Coro* (1941), *Terezka Planetová* (1943), *Gracias a la Unión Soviética* (1945), *Requiem* (1945), *El camino de la nube* (1945), *Soldados del Ejército Rojo* (1947), *A ti* (1947), *Bajaja* (1962), *Sin título* (1963), *Historias* (1963), *Toscana* (1963), *Triálogo* (1964), *Una noche con Hamlet* (1964), *Avanzando* (1964), *Dolor* (1965), *En el último trance* (1967), *Un gallo para Esculapio* (1967), *Noche con Ofelia* (1973), *Antepenúltimo* y *¿Adiós?,* estos dos últimos publicados juntos con el título de *Abismo de abismo* (1982).

La prosa aquí presentada es el único fragmento del diario escrito por Vladimir Holan durante los años 1938-1945. Las sucesivas censuras sufridas por sus textos, tanto durante la ocupación nazi como inmediatamente después de ella, hicieron que el poeta confiara a la publicación sólo este fragmento, que apareció en 1946, y destruyera él mismo el resto de su manuscrito. En estas páginas, al decir de sus coetáneos, se expresa el sentir del pueblo checo en aquellos momentos en que tras la Conferencia de Munich se vio abandonado y traicionado por tantos otros en los que confiaba.

CLARA JANÉS

Trapos, huesos, piel

—¿Pero tiene usted frío? —me preguntó mi amigo, mientras caminábamos a lo largo de una fundición, donde todo molde tiene su núcleo, camisa y cobertura...

—Creo —susurré—, que muchos de nosotros no tenemos ya nada excepto una camisa, como la tiene el muerto. Y porque como el muerto, podemos darle el nombre de sudario.

—A principios de la guerra (cuando después de Godesberg y Munich nos quedamos tan ricamente en casa y Marenka, la de los Kouta bailaba con Honza, el de los Lavice) nos hacían trajes de madera, y ya saboreabas en cierto modo vivos, lo que sería en el ataúd. Aquella tenebrosa sensación se iba fortaleciendo sin cesar debido al hecho de que se empezó a vivir en los refugios subterráneos... Esta conciencia de pérdida, inspirada por algo tan banal, hasta se volvía solemne, cuando recordaba a la angustia, la noche llena de odio del sexo: el hombre comprendía bien por qué «el vestido, que llevaban nuestros bisabuelos pecadores en el paraíso, era de piel arrancada a la serpiente que seduce a Eva» (Pirké dí Rabbí *Eliecer). ... Es cierto que los trajes de madera hace mucho tiempo dejaron de fabricarse y que la gente desnuda a los espantapájaros de los campos o roba y se hace la ropa con las cintas de las coronas fúnebres. Los más sabios de ellos empiezan a ir vestidos de nada, mientras los campesinos se ocupan de que sea así también para los demás. Por un poquito de trigo sin descascarillar y unos cuantos huevos de serpiente quieren convencerse con desvergonzada usurpadora impertinencia de que debajo de la camisa tienes ya realmente sólo la piel y los huesos. Y esos huesos están ahí, y bien llamados: salientes de* espinas [5], *hueso de las* lágrimas, *y hueso* de la cruz... *¿Tengo que recordar aquí que posiblemente se trata de la señal de un no lejano fin de los tiempos?* [6] *¿Tengo que recordar que (a diferencia de Abel, partor) Caín fue agricultor?*

—Y ya está aquí el hambre. Ya por hambre se come achicoria (si la tienes), se fríe (si tienes qué freír) untando la sartén con una vela. Con qué abismal indolencia, sin huella de solidaridad, pasaron por alto hace algunos años nuestros ciudadanos las lúgubres noticias, pongamos por caso, de España:

> *«Como en Madrid, desde hacía ya dos años, no había leche, los niños perdieron completamente la costumbre de beber leche, de modo que ahora la rechazan.»*

---

[5] Adopto la traducción literal de los nombres de esos huesos para que no se pierda la intención del texto. *(N. del T.)*

[6] Cuando Paolo Veronese fue juzgado por la Inquisición a causa de sus pinturas indecorosas e indecentes, declaró que hasta «Miguelángel había representado en Roma, en la capilla papal de Nuestro Señor, a su madre, San Juan y San Pedro, e incluso a la corte celestial, desnudos *y en distintas posturas».* La justicia inquisitorial le objetó que esto había estado bien hecho, pues se trataba del juicio final, y en el juicio final no está permitido llevar vestidos y, por tanto, no está permitido pintarlos.

—¡Qué a gusto eructaba más de un tacaño-roehuesos y lamentapanes de aquí, para tapar con su ruido las interrumpidas lamentaciones de, pongamos por caso, China!:

> *«Dado que la corteza de los árboles había sido arrancada en todas partes, los hambrientos se alimentan ahora de hierba y paja.»*

—¡Cómo! —solían decir aquellos compatriotas—, hemos comido caza y hemos mordido el perdigón, ¡eso es todo! ¡Ay!, no comieron sólo caza, y se quedaron simplemente sentaditos en su casa. También se estaba estupendamente sentado en el cine. Allí, mientras mordisqueaban los caramelos de mamá, podían, hasta con cierta admiración hacia los japoneses, ver el aparatoso cañoneo y el hundimiento del barco «Pannay» o la realmente majestuosa imagen de Manchuria envenenada por aquellos mismos enanos con la heroína y la morfina; podían, hasta con cierta admiración hacia los italianos (verdad que sí, tú, poeta, no tengas miedo, no te nombraré) ver cómo (verdad que sí, usted, señor consejo ministerial, no tema, no le nombraré) introducen la antorcha iperítica o lewisítica de la civilización en Etiopía; y algo más picante: cómo allí los áscaros van rompiendo el tímpano de las orejas de las abisinias. Y ciertamente, no carecía de relaciones sombrías el oficio de gallos de aquellas camisas negras con la aparición a los ojos de Dios de los aviones que surgían y las bombas que caían. ¡Pero qué se le va a hacer! La guerra es la guerra y hasta el pájaro se hace caca en medio de su más gracioso canto...!

—Sí, por esto no siento lástima si me topo a veces con esos burgueses, que con tal hambre, con cierta tosca y babeante avidez miran a las estatuas, y aun eso sólo de modo esquivo y temeroso, ya que los que nos gobiernan provisionalmente, los alemanes conraciales, consanguíneos y consanguíneas, han prohibido, con todo, cualquier tipo de veneración, hasta la estatuofagia, aconsejando mandar la lengua a hacer gárgaras... En cuanto a ellos, después de tanto pillaje celoso incluso de las migajas y en cierto modo histórica, monstruosa y sombríamente ávidos, como el cerdo negro de las coplillas infantiles, que escarba con el hocico en busca del rábano picante en el cementerio...

¡El rábano en el cementerio de Europa! ¡Qué silencio hay en él[7]*...! ¡Qué silencio hay por Bohemia! Hace tiempo que se calló la chusma que gritaba: ¡Todo por la nación! Hace tiempo que callaron los cantores devotos de la Internacional, ya que de pronto se les pedía el documento nacional. Hace tiempo que callaron aquellos que se preguntaban: ¿y qué? que pase lo que pase, o que sea la voluntad de Dios, esperando que Dios utilizaría sólo cartuchos de fogueo, que sólo iba a hacer prácticas, que sólo iba a asustar... Hace tiempo que se callaron los oradores, de los que habló Matías el hermano Ermitaño ya en el año del Señor 1519 «los cuales lamían el culo con la lengua». Tiempo ha que aquellos que apuntaban el importe de las limosnas no dadas en el calendario de bolsillo de los librepensadores... ¡A todos se les cayó el pelo!*

Sólo las echadoras de cartas, esas hechizopolillas, tenían vía libre. Las pitonisas no se lamentaban... Las quirománticas se sentían a sus anchas... ¡Oh, raya de la vida, raya de la felicidad, raya de la cabeza, raya del corazón...! Y esto que no hablo de la

---

[7] No sé si es lo suficientemente conocido que al camposanto en otro tiempo le llamaban hermosamente ¡el *calladero!*

austromancia ni de los Portentos ni de los Ostentos. ¡Qué curioso que la masa no creara una especie de palma de la mano del pueblo para ponerla delante de los ojos de la gitana! ¡Qué curioso que no se creara una mano del pueblo que escribiera algo y presentara lo escrito a los grafólogos! Poco faltó para que alguna moza volviera al goloso desciframiento de los antiguos aritmógrafos, que decían: El espíritu 12345 del arquitecto se ocupaba incluso la noche 12345, *para que tan amables pasaran hacia el palindromo que empezaba prometedoramente como sigue:* De la leche cuajada, el ama de casa diligente preparará en breve tiempo, *etc... Pero por lo demás: ¡Grande silentium!*

—Y que este silencio era grande, lo demostraba también su ámbito: se extendía entre el Volga y el Támesis, entre la Rossijasfinks y O Lord, save the King, entre Tower y la torre de Spassk.

De puro acallados, empezamos a escuchar, hasta a escuchar demasiado las chispas de estos dos polos.

Por lo que se refiere a Inglaterra, comprendo que no sólo en ella toda vida humana está consagrada a la voluntad *de enriquecerse y que hasta en la* última voluntad *del moribundo sale y sale el dinero. Entiendo que no sólo en ella se cultiva la glándula pineal de la decencia y las morales hipócritas, en prejuicio del sexo natural, ya que divino. El bloqueo de Europa lo llevaron a cabo espléndidamente y los alemanes no tendrían que reírse de ello y engañarnos con su supuesta ineficacia. Ya Napoleón habla del bloqueo inglés con gran respeto, comparando la Europa bloqueada «con el cuerpo untado de aceite, que no puede transpirar» (P. Fremaux)... Lo que* a nosotros, *sin embargo, nos emocionaba era la colecta de donaciones caritativas para los checos fugitivos de los Sudetes en el año 1938... Please, a penny, sir! Si no me equivoco, entonces nos mandó el alcalde de Londres un gran juego de cucharillas de café. Hail to land of all lands best! Hail fair Bohemia* [8]. *Admitamos que la sangre que manaba en aquella ocasión en nuestro país era considerada sólo como la menstruación de la estatua de sal, en que se había convertido la no tan curiosa como horrorizada Libuse* [9]. *Pero nos emocionaba cuando alguna Baladia londinense y alguna Romancia, los señores Violín, Clarinetín y Cimbalín iniciaban los conciertos para celebrar hard bohemian glass* [10]. *«Ni un bárbaro (escribe Leibnitz) permanece impávido ante la actuación del mentiroso, que se contradice en un asunto serio.» Nos emocionaba, entonces, que en Albión se contestara a una infamia evidente con compasión semindiferente, semisalonesca, por un pueblo pequeño: The Bohemian People, cuando los jugadores de cricket hasta se lamentaban y constataban: Well lathered-half shaven* [11]. *Nos emocionaba que cualquier jovencita mueveculos y una miss Nadapesatantocomoelsecreto, con Platón tatuado en las nalgas, proyectaran durante el thé spirituel diapositivas «de aquel pequeño país desconocido —y para que no se nos olvide (lest we forget), si en el año 1846 nuestro lord Shaftesbury por un diente de Newton pagó 730 libras, y otro ofreció por un diente de Eloísa 100.000 francos— quizá, debiéramos mandarles, queriditos, un telegrama lleno de simpatía..., sí, sí, dearest pig, y eso ¡en*

[8] ¡Por favor, señor, un penique...! ¡Gloria al mejor de los países! ¡Gloria a Bohemia!

[9] Hija del duque Krok que, según la leyenda, envió a su caballo a elegirle marido, haciéndolo éste en la persona del campesino Premisl, fundador de la dinastía checa. *(N. del T.)*

[10] Duro cristal checo.

[11] Bien enjabonados, a medio afeitar...

verso!...» Nos emocionaba que realmente esta composición se llevara a cabo. Porque en otro tiempo se probó la capacidad creadora de las mujeres gracias a que miss Maggie Knight inventó una complicada máquina para fabricar sacos de papel; no se dudaba de que de los citados versitos se ocuparía (y en efecto se ocupó) la misma señora de la casa, una verdadera poetisa, como atestiguaba su propia canción lírica de encima de su cama; canción que, aunque eunucoide, celebraba la potencia de cierto mozo (half-boy) y uno de los géiseres de Yellowstone, llamado Bee Hive, cuyo chorro alcanza la altura de 67 metros. Al lado mismo del soneto enmarcado, colgaba el cuadro de una concha (madreperla, bien abierta, que casi documentaba el nombre de la anfitriona: Margaritana Margaritífera...)

—Y para entonces, con un poco de clarividencia, ya se podía llamar a Europa El matadero. *Y eso que para entonces ya se descubría el grito verdaderamente emocionante del profesor Freud: «Si sentís en alguna parte mal olor, podéis exclamar: ¡Se está despilfarrando aquí un precioso estiércol!...» Pero Pilatos (the right man on the right place!* [12]*) se lavó las manos...*

—Y fue, precisamente, entonces cuando leí con intensidad y de un tirón las líneas que sospecho escribió a Rusia, en el año 1665, el católico croata Krizanic. Dicen: «¡Oh gran Zar!, eres tú quien debe velar por los pueblos eslavos y preocuparse como buen padre por sus hijos dispersos. Compadécete de aquellos que se dejaron engañar y como aquel padre del evangelio vuélvelos a la razón... Sólo tú único, oh zar, eres enviado de Dios para acudir en auxilio de los eslavos del Danubio, de los polacos, los checos y enseñarles la humillación y la opresión que les aflige; sólo tú puedes enseñarles cómo vengar a su pueblo y sacudirse el yugo alemán que les oprime. Los eslavos del Danubio, solos, no son capaces de nada, necesitan ayuda de otra parte, para poder levantarse por sus propios pies e ingresar en las filas de los pueblos...»

—Sabemos la opinión que tenían de esto Dostoiewski, Ales, Brezina [13]. *Conocemos también, sin embargo, la célebre frase de Tolstoy: «Los rusos no tienen un sentimiento inmediato de la opresión de los eslavos, no lo tienen y no pueden tenerlo...» Entonces, ¿qué...? Existen largas cartas y brevísimas respuestas telegráficas. Yo no escribiré cartas de ésas, no me desharé en halagos; no acumularé aquí un montón de citas y erudición,* ¡pues amo! *Sé también que los eslavófilos resultaron atraídos arteramente hacia la muerte antes de la muerte, de modo que entre las dos muertes quedó y yace todo el ámbito de lo no vivido. Por ello, no juzgaré. Pero los rusos no deberían obligarnos a creer que si le llaman a la imprenta* sello *—no es por nada, como si dijera: responsabilidad—. Y si ven a los alemanes, estas fieras humanas, que asesinan* por miedo al hombre, *no deberían querer que siguiéramos sin cesar mendigando con los versos de una de sus canciones:*

¡Si no vuelves, esperanza,
por lo menos vuélvete!

[12] El hombre adecuado en el lugar adecuado.

[13] Mikolás Ales pintor checo (1852-1913); Otokar Brezina, poeta checo (1868-1929). *(N. del T.)*

Y no deberían admitir que los serbios (si vivieran, si no hubieran enloquecido), siguieran contando:

¡Ahí está, ahí está Belgrado,
tras el castillo, de sangre ríos,
que podrían mover con su corriente
tres pesadas ruedas de molino...!

Por lo que se refiere a los polacos... Sí, ya sé, ya sé, hasta nosotros, rematados el año treinta y ocho por su cuchillo que, por lo que decían, les ayudó a afilar la misma Matka Boska Cudotworna Częstochowska[14] *(Madre de Dios milagrosa de Chestojova), nos decíamos: ¡Polonia aún no ha muerto, pero morirá, qué carajo! Eso en cuanto a los polacos... Sólo depende de ellos contentarse con el simple souvenir de Moscú o con el delicioso final de cuento de hadas: tebe skazka a mne krendelej svjazka*[15] *(para ti el hilo del cuento y para mí el ovillo) o comprender finalmente, y de una vez para siempre, lo que escribió en tiempos remotos su gran visionario Hoene-Wrónski, cuando con tanta naturalidad constató:* «la protección militar y el patronato de Rusia en la construcción de la federación salvadora de las naciones eslavas...»

Yo, por lo menos, sigo sintiendo en la palabra eslavo (slovan), tanto la palabra (slovo) como el soplo (vanutí). Yo por lo menos sigo oyendo in rebus slavicis, tanto el ruiseñor (slavík) como la celebración (slavit).

—Ya ve, y con todo la burguesía checa (¡oh, hasta ella tiene callos, sólo que de las raquetas de tenis!), los capitalistas y los propietarios de pequeñas villas residenciales, los agrarios[16]*, restos de los camisas descoloridas, distintos tipos de cloaqueros que se encuentran en las filas de los periodistas (a los que en su tiempo, tan acertadamente, se daba el nombre de emborronagente y emborronapapeles) y, en general, absolutamente todos los que se sentaron a libar mentiras azucaradas o apostaron por la carta equivocada y para los cuales, bien pagados, el eje* (osa) *no significa huesos* (ossa...) *tienen miedo.*

—Miedo del bolchevismo, ¡cómo no! Es gente flexible, acomodaticia, incluso en cierto modo hasta inmortal, gente a la que hasta hoy nunca ha sucedido nada en su ultratumba, y bajo el régimen que fuera. Fortificada por la dureza de su corazón y de la vanidad, disciplinada por la impávida y astuta, porque muy lucrativa, celda del egoísmo, custodia vidas jóvenes con las vergonzosas tapaderas de morales siempre anticuadas, como en los huertos de las afueras se protegen los gérmenes y los brotes de pepino, habichuelas y calabazas con viejos orinales agujereados. Diligentes y sin cesar ocupados en sus tráficos canibalísticos, atentos sólo a sus dedos manchados de pez, donde todo se pega, estos infinitos parásitos sólo esperan la semana santa de la guerra, o sea, la semana en que se abren las arcas... Y pensando en esta carroña, me hago latigófilo.

—Será este el único camino de purificación y resurrección del sentido de la palabra «sbóboda»[17]*, sin chantaje a Dios ni al sexo.*

[14] ¡Ay! poco después: *aus Tschenstochau!*

[15] En ruso. *(N. del T.)*

[16] El partido más reaccionario del momento. *(N. del T.)*

[17] Libertad en ruso. *(N. del T.)*

—En efecto, el mosquito que está sentado en el pene (al que no sin motivo llaman pretensión, *mientras tiempo atrás se le llamaba* ¡rama de Dios!) *muestra de forma bastante adecuada el modo rastrero que tienen las mencionadas capas, de ser parásitas de una canción que tras casi dos mil años enmudeció.*

—Prestaban a esto tan poca atención como al grito de los torturados. ¿Para qué cuernos iban a servir si no las mordazas del cinismo...? ¿Quién y cuándo olvidará los cafés repletos hasta aplastarse, los burdeles, los campos de fútbol, las casitas de fin de semana, los cines y el griterío de los espectadores que acompaña las carreras de caballos y de remo: en la época en que el monstruo Heyndrich apareció en nuestra patria atragantándose de sangre y se construían a toda prisa las horcas, aquellas justicias de madera, aquellos castillos para cuervos?

Si hace ya tiempo el zafio dejó de meter las imágenes santas detrás de las vigas de los establos (contra los malos espíritus), no nos asombra demasiado su arrogante constatación de que el campo da una cosecha tan buena con Benes como con Hitler... Pero si se trata, en cambio, de un hombre culto, y éste hace ya tiempo, en las irritaciones de su vástago, dejó de echar polvos de carcoma del marco del maestro Jan Huss o de Comenius —te asombras, sin embargo, de que sobre la mesita tenga colgado el retrato del duce o del führer...— Si algún paisano descontento empieza con sus mecagoen y amenaza con que irá a quejarse a la bezpato [18], *pues bien, vete si quieres a ver a los tres príncipes electores, tu propia estupidez te hará lamer limón para que la lengua se te encoja en la boca... Peor será si se multiplica este rastrero y lucrativo deseo de soplarle algo a alguien al oído junto a la mesa* de otro, *con otras palabras: si se trata de delación colectiva. Y de los delatores, que hace sólo algunos años se relamían al saborear ciertos chasquidos de los versos trágicos del manuscrito de La Dvorkralové* [19] *donde se decía: «En la paz es sabido esperar la guerra, siempre vecinos nuestros los alemanes.»*

—Así empezaron los días carroña:

cuando el hombre semejante
era puro sueño... y muy libresco,

el tiempo en que:

como si ya la mera palabra
vital
irritante madurara para el plomo
o convocara: ¡tala!

—Sí, el tiempo en que lo más hondo, lo más anónimo, lo más vivificador, lo más infinitamente silencioso y resucitador, aquello con lo que la tragedia ayuda a la inmortalidad... quedaría posiblemente destruido para siempre, sería sin duda profanado.

---

18 Entiéndase la gestapo.

19 Falsos manuscritos antiguos que se pretendió encontrar en una iglesia de Zelená Hora, con los que se quiso dar una falsa antigüedad a la literatura checa. *(N. del T.)*

—Sí, no sabemos nada de Orfeo, pero se ha conservado cierta inscripción china del año 1100 antes de Cristo, que describe la caza organizada por el emperador Chan.

—No sabemos nada de Venevitino, pero la tormenta que empezó el 12 de septiembre de 1939 en la latitud de la isla de Haití y se extendió hacia el norte, hasta Labrador, con una fuerte desviación al oeste, la conocemos por los diarios de 21 barcos tan minuciosamente que incluso se podría dibujar el mapa de su recorrido.

—¡Inmortalidad...! ¡Cuántas poesías han desaparecido! ¡Y cuántos comentarios han quedado...! Pero existe una inmortalidad real, la inmortalidad de las bacterias.

—La ciencia, tan dispuesta a demostrar que el árbol prohibido del paraíso era el del tabaco o, como comprobó en el año del Señor 1712 el profesor alemán Hogel (que es como decir el conde donnadie), que Dios creó el mundo en el año uno, y para ser precisos, el 26 de septiembre (!); la ciencia admite que en el principio fueron precisamente ellas.

—Las sagradas escrituras, por supuesto, dicen: In principio erat Verbum.

—Goethe: En el principio era la acción.

—Hans Bülow: En el principio era el ritmo.

—Spitteler: En el principio era el sueño.

—Valéry: En el principio era la fábula.

—Bergson: En el principio era el acto de amor.

—Julius Sowacki: El espíritu mío antes del principio de la creación era en la Palabra y la Palabra era en Ti y yo era en la Palabra.

—La decadencia polaca: En el principio era el sexo.

—D'Udine: En el principio era el gesto.

—Marcel Jousse: En el principio era la astucia.

—No sabemos nada del origen de nada, pero nos jactamos, por ejemplo, de las leyes biogenéticas.

—Nos están permitidas todas las suposiciones, nos las permite quizá alguien (¡terrible pensar!), que ya ni siquiera se ocupa ni se preocupa de este mundo, casi como Tangaroa, dios de los polinesios... ¿o bien es, como dijo cierta mujer, a la que el médico, por el rudo camino de la práctica, calificó de loca: «Dios tiene también un empleo, sólo que no sabemos cuál...»?

—Se nos permite preguntar, hemos descubierto la luciferina, fotografiamos moléculas y algunos virus y los clichés resultantes los colocamos con frecuencia por equivocación en el archivo fotográfico del cielo astral.

—Hemos descubierto en las lágrimas el veneno lacrimalina.

—Calentamos los huevos de dinosaurio y esperamos que la voz que salga al romperse el cascarón nos confirme finalmente que el mundo fue creado por la imposibilidad de seguir manteniéndolo en secreto y, por tanto, por una decisión que dio prioridad al escándalo...

—Casi todos los hospitales buenos tienen, para los pacientes muertos, una cámara mortuoria con un aparato frigorífico ¡Frigidaire!

—Todo crematorio tiene mazmorras mortuorias enfriadas con amonio o bien están acondicionadas para la llamada momificación, y es que en realidad el aire que contienen se extrae.

—Hemos perfeccionado los tanques.

—Pero la palabra tank en tibetano es genitivo plural y. quiere decir estandarte eclesiástico.

—Tanka es también dinero en tibetano.

—Para los indios es cisterna.

—Para los japoneses, una de las formas líricas.

—Tanca en croata: delgada.

—Hemos perfeccionado los cañones antiaéreos.

—Y a sus distintas partes les hemos dado nombres terroríficos: «cuna portadora», «alma del cañón».

—Dios mío, cierto tipo de motores de explosión se llaman «Pegaso».

—¡Qué estupendos eran los chinos, que a las bombas lanzadas por los barcos de guerra ingleses les llamaban melones de agua!

—Exactamente lo contrario que las pequeñas almas sin fantasía... No hace falta que le recalque precisamente a usted que no he reconocido nunca más que un solo Imperio: el Imperio del Centro.

—Y precisamente por esto, estos japonesitos son necesariamente periféricos, *o sea sobrantes calcados, y desde la periferia golosamente bizqueantes hacia todos los sitios donde haya algo que robar. Es bien conocida su actitud de rondar al acecho, tan útil para el pulido de las garras de diamante del capitalismo. Se les da bien el culto a distintas hermandades gatunas ante cuyo resplandor palidece incluso el gato Bastet, aquella divinidad egipcia, hermandades cimentadas en la mascarada de los samurais y de alguno de esos shogunes. Pero —y eso es la otra cara de la moneda— fueron predestinados a perseguirse a sí mismos: desabridos como los rábanos recalentados tres veces, se reproducen con la crispada disciplina de las chinches y de los ratones*[20]*, mientras observan con angustia aquella raya de la frente, que los adivinos denominan línea Veneris ramosa, que señala la debilidad de los genitales et impotentiam generandi...*

Cuando en agosto del año 1941 simularon negociaciones de paz con América, tan hermosamente denominadas «intento de detectar el cáncer, *que produce constantemente una* situación delicada *entre el Japón y las fuerzas que actúan en el espacio del Pacífico», prepararon ya para los Estados Unidos «una respuesta digna de la tradición de los antepasados», o sea la guerra. ¡La tradición! Pero, por supuesto, no he comparado sin ton ni son su reproducción con la de los insectos, porque existen insectos que nacen y viven de los insectos muertos. De ahí su sentido para lo decorativo... Pues que se multipliquen, que se insectifiquen, que se decoren, ¡que les siga bendiciendo su barrigudo Hotei, dios de los ricachones! Siguen siendo originales quizá ya sólo en una única cosa: durante el entierro del emperador, arrastran el coche fúnebre cinco bueyes... ¡Cinco bueyes!*

Y en lo que a su muerte se refiere, hasta en eso han decidido plagiar a Europa, y precisamente en lo más repulsivo: después de la tumba del soldado desconocido, encontrar finalmente también la tumba para los soldados Conocidos.

—¡Si los pueblos reconocieran la guerra como algo repetido hasta la saciedad, como un aburrimiento, y no quisieran aburrirse! ¡Como mera convención y no quisieran ser convencionales!

---

[20] ¡Esto es algo para Shiriae Naokata!

—Pero qué no es convencional en las épocas no creativas, incesantemente falsificadas por los filósofos y estetas, racionalmente refinados que no son capaces de finura. No hace tanto tiempo que Ruskin confesó que «Nunca había podido escribir un soneto a la celidonia porque es de un amarillo vulgar y una forma imperfecta».

—¡De un amarillo vulgar!

—Como si a tal amaneramiento no se uniera el afeite de los retoques literarios, que comparan una u otra cosa al cuadro de tal o cual pintor clásico ¡o que completan el rincón de la sala con un jarro «de esmalte rosáceo a la Dubarry»! Los retoques de los literatos, que se decidieron a divertir o a lisonjear a las archidobleputas, a los snobs, a cualquiera... Si un tal Charles James Fox afirmó que la poesía es un gran refresco para la mente humana, bien entendemos que como crítico no anhelaba lo poétique, sino la uropoétique, lo diurético. Pero qué pensar del poeta Derzavin que cantó a la zarina Catalina II porque:

La poesía le resultaba agradable
y dulce, útil, apetitosa
como una sabrosa limonada en verano...

del mismo Derzavin, al cual, por lo demás, la misma Catalina-lista dedicó una tabaquera con su propio retrato ¡«en señal de reconocimiento»!

—¡Ay!, y como si le dieran la vuelta a todo esto, por una especie de deseo enloquecido y de ser consecuente, y por tanto por miedo a una vida tenebrosa e insegura, otros poetas se lanzaron del orfismo al polimorfismo, al polimorfismo de las cosas, que aunque cristalinas son infecundas, estériles por sentimentalmente congeladas.

—Y yo que utilicé hace tiempo fórmulas de encantamiento congeladoras... Glacialista. Pero comprendo hoy que puede tratarse de un peldaño gastado, del dedal de la madre o de la tumba; que te arrastrarán, desde las montañas del idioma, hasta el habla trágica de quién sabe qué vallecito...

—El Fausto de Marlowe, casi omnipotente, después de todas las maravillas y delicias, rechaza los caminos aéreos, no quiere ir ya ni siquiera a caballo y desea ir a pie por un trozo de «claro y ameno verdor».

—Lo cual...

—¡Por supuesto que no...! ¡Versus-verso quiere decir también versus-contra! Las cosas de la poesía son como las de la hierba abridora. Esta hierba, dotada del poder mágico de descubrir lo milagroso, no conoce más que obstáculos. Mientras (como creía la gente) todas las plantas fluyen agua abajo, la hierba abridora fluye contra corriente.

* * *

Mientras reflexionábamos así y nos negábamos a ver el arte sólo como una especie de envés de la conciencia del telón o la piedra en el último momento de la estatua, oímos encima de nosotros el paso de los pájaros que se inscribían con tiza negra en la amarga autodestrucción de la noche otoñal.

* * *

—¡Qué silenciosamente vuelan! —dije.

—Sí, la ciudad está oscurecida, contestó mi amigo. ¿Tiene una linterna? Pues ilumíneme y yo le leeré algo de un periódico de hace más o menos un mes. Aquí está, escuche: «El oscurecimiento reinante durante la guerra permitió a los ornitólogos un descubrimiento nuevo. Hasta entonces se creía por regla general que las aves migratorias que viajan de noche se guían por las luces de las ciudades. Ahora sabemos con toda certeza que estas aves, en una oscuridad total, vuelan siguiendo la misma ruta. Es muy interesante el hecho de que las aves que sobrevuelan las ciudades oscurecidas no emitan el menor ruido, mientras que antes, sobre todo los gansos salvajes, gritaban fuertemente. El motivo de su grito eran probablemente las luces de las ciudades. El que incluso en plena oscuridad encuentren el camino correcto, demuestra que tienen cierto sentido de la orientación que todavía no ha sido investigado, pero que se conoce hace ya mucho tiempo en los demás animales que vagan por los desiertos y las estepas...»

—¡Dios mío! —añado yo— ha leído usted que tienen sentido de la orientación, es decir algo que a nosotros, los que hemos sido arrojados, nos falta por completo. Si hasta ahora hemos acertado a dar con los mataderos y las batallas.

—Y esto que usted no dice desde dónde vamos hacia ellos ni de qué piedras miliares y mojones nos servimos. Cuando uno recorre el campo y pregunta por el camino, le dicen siempre: «Vaya hacia el cementerio... y luego tome a la izquierda, etcétera.» ¡Vaya hacia el cementerio!

—Ya en los cuentos de hadas, la dirección hacia abajo significaba siempre la muerte. Quizá por ello se me antoja hoy el paso de las aves que susurran por encima de nuestras cabezas como el inmortal espanto de todos nosotros que no queremos morir aún y dolorosamente felices recordamos a toda prisa el susurro de las sedas de los vestidos femeninos que excitaba a Poe, el susurro de las palabras de Orfeo y de los ideales, mejor los mágicos números de Pitágoras, el susurro que emite el ala del gallo que galantea cuando choca con el espolón...

—El sufrimiento es en verdad la única realidad innata de toda la vida... Todo lo demás son imágenes póstumas...

—Imágenes póstumas... Así abre Da Vinci las jaulas de los pájaros, así deja Mánes en libertad el pez navideño y Antonín Dvorák el tordo...

—¿Los oye...? Las alas se han acallado.

—La melancolía sin criaturas... El hombre tiene que sobrellevar sólo...

—Hasta ellas se sienten incómodas en este mundo enfurecido. Ilumíneme otra vez, le leeré algo del año 1940: «En el pueblo de Pantano, junto a Siracusa, encontraron un espléndido ejemplar de ave del paraíso con el ala izquierda herida. En una pata llevaba sujeta una placa de aluminio indicando que era un ave del paraíso del parque zoológico de Varsovia. No fue el primer pájaro expulsado de Polonia por los acontecimientos bélicos, llegó luego a Italia y fue capturado...» Pero le entristezco y le abrumo a usted (como un Tenebrarius cualquiera) tristeza tras tristeza, debido a que usted me ilumina como Lucidarius estos miserables harapos...

—Sé que por ellos podría usted leerme noticias aún más lúgubres. ¿A dónde habrá huido el ave del paraíso desde Sicilia, en el año 1943?

—Si es para mí el símbolo del juicio que se acerca, y del castigo y de la expiación..., entonces habrá volado hacia Alemania.

Pero justo en este momento chocamos con una valla asquerosa sobre la que brillaba un anuncio pintado con cal:

¡Vendo 30 ataúdes, barato,
cierro almacén!

anuncio que, como oferta, *a nosotros en épocas de absoluta escasez nos sorprendió... Prometes-y-no-das... Nos quedamos allí mudos. Pero como estábamos superdemacrados, y hasta casi descorpados (de verdad que no nos hubiera sido difícil imaginar la pirámide de Keops vista desde el avión), concluimos que, más próximo a nosotros que un ataúd, nos era un pesado:*

—Mehnir —como dijo mi amigo.

—Túmulus —le repliqué yo.

—Kurgan, zalnik o buhor.

—Lichaven.

—Porque es probable que el alma, con toda certeza, exista. Pues el mismo científico (astuto, pero para las perdices muertas), un tal doctor Max Dougall, colocó a un enfermo en trance de muerte en una báscula de precisión construida especialmente. En el momento en que se produjo la muerte, el peso disminuyó en 21 gramos. ¡Se dedujo que éste era el peso del alma fugitiva!

—Tanto más partidario soy de las inmediaciones de un dolmen.

—¡Ojalá sea un mound!

—¡Stuna!

—¡Barrow!

—¡Subutgan!

—¡Cromlech!

—¡Cues, cubes, tzacuales!

—¡Kereksura!

—¡Choir Gaur, tongajský hamonga!

—¡Sobotok! ¡Chorten!

—Ser enterrado al modo antiguo.

—Y no saber nada de las preocupaciones de un mecánico dental al que le salen canas de pensar qué pasará con el oro durante la cremación.

—Y no horrorizarse de que existan las llamadas cartillas de racionamiento de los muertos, *o sea, que en el cuarto año de la guerra, las autoridades «empezaron a controlar seriamente las esquelas mortuorias de los periódicos y a solicitar a los parientes que les devolvieran la cartilla del difunto, para asegurár así un control más estricto de las raciones, ¡porque con las cartillas de los muertos se cometían muchos abusos»!*

—Y no saber nada de las mujeres preñadas, pues «podemos compadecernos más cuando el niño nace que cuando muere», confiesa uno de los viejos fanáticos religiosos checos, Matyás Machek...

—No se diferencian en nada de los trágicos antiguos o de los poetas, de los que Teognis se lamenta:

Mejor sería para el hombre no haber nacido,
¡no ver nunca los violentos rayos del sol!
Pero una vez nacidos, apresurémonos tanto como podamos
hacia las puertas del hades, hondo bajo tierra,
para descansar...

—¡Casarse con la madre tierra!

—Y desde la tumba, dejando atrás el Almario, ¡salir al Nuevo mundo!

—Herodoto describe cómo los viejos trausos se sentaron alrededor del recién nacido aullando y diciendo que desde el mismo nacimiento sufriría muchas penas, enumerando toda clase de desgracias humanas.

—En una antigua obra de teatro navideño, se cantaba, junto al pesebre de Cristo: «De tristeza y llanto es digno, el que ha nacido...»

—Y Jeremías cacarea: «Maldito el día en que nací: el día en que mi madre me parió, no sea bendito. Maldito el hombre que lo comunicó a mi padre, diciendo: Te ha nacido un niño, un hijo varón... Sea este hombre como las ciudades que destruye Yavé sin compasión: donde por la mañana se oyen gritos y al mediodía alaridos. ¿Por qué no me mató en el seno de mi madre, y hubiera sido mi madre mi sepulcro?...»

*—Pero a la vida no le importa y le es indiferente que Atropa y bella-*donna *quiera decir belladona, y vigne-*vierge *dulcamara venenosa. El vertiginoso subsuelo sexual sigue levantando los mayos*[21] *en nuestro país y patlancuáhuitl en Méjico... La velluda psicopatía sexualis sigue siendo la misma ventana del calabozo por la cual el rey Jaime I observaba las piernas de Jean de Beaufort... El confesar de Ofelia sigue teniendo la oreja velluda por donde penetran las inflamadas palabras de ella... De entre las setas sigue siendo todavía el phallux impúdicus en el corazón del bosque, el que al mirar a las ondinas salpica a las moscardas y escupe en las fuentes.*

—Y las mujeres siguen peregrinando de Afroditopolis al negro meteoro de la Caba.

—O a la bañera de Marat...

—La eternidad del movimiento progresivo-paralítico de la serpiente, cortado por el odioso gozo... como con acierto vio Kagarov en el fetiche del hacha doble de Creta, el «símbolo de la mujer y la fertilidad, ¡ya que recuerda con su forma el triánglo hipogástrico»!

—¡Qué oscuridad! Negro como Saturno... La negrura mortal de la letra tibetana hum... *El semen negro de los hombres, y no sólo el de los etíopes, como suponía Herodoto... El coño negro de la guerra...*

—Oscuridad en la oscuridad...

—¡Furioso movimiento de ambos!

—¡Furiosa líbido!

---

[21] Máj. En los pueblos los chicos levantan un tronco muy liso acabado en una coronita con cintas. El último día de mayo lo derriban. Durante el mes deben vigilarlo para que no lo derriben los jóvenes de otra aldea.

—*¡El planeta Eros, sin duda alguna, gira entre la Tierra y* Marte!

—*¡El destino! El destino poderoso en el lecho.*

—*Destino-expulsión-condena.*

A pesar de que no se oía de ningún lado la voz lúgubre del búho o el arrullo, levantamos involuntariamente los ojos hacia la noche y vimos caer una estrella fugaz (ígneo fenómeno aéreo, como solía decirse). Mi amigo susurró:

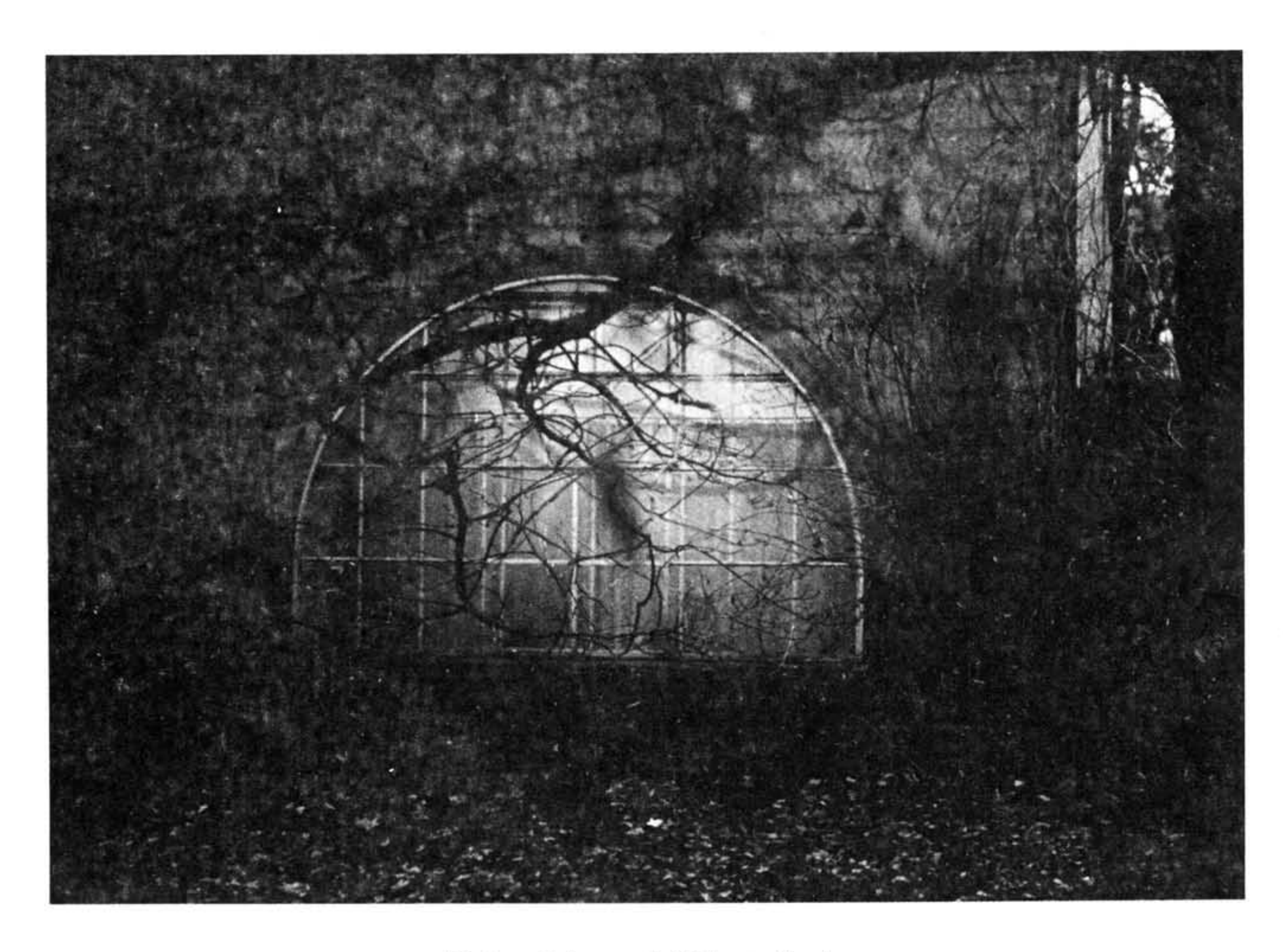
—*Según los documentos antiguos, el diablo fue arrojado del cielo en agosto...*

—*Los samoyanos estaban convencidos de que semejante estrella fugaz es «una estrella que va en busca de la luz* [22]».

—*Sí, ¡poesis perennis!*

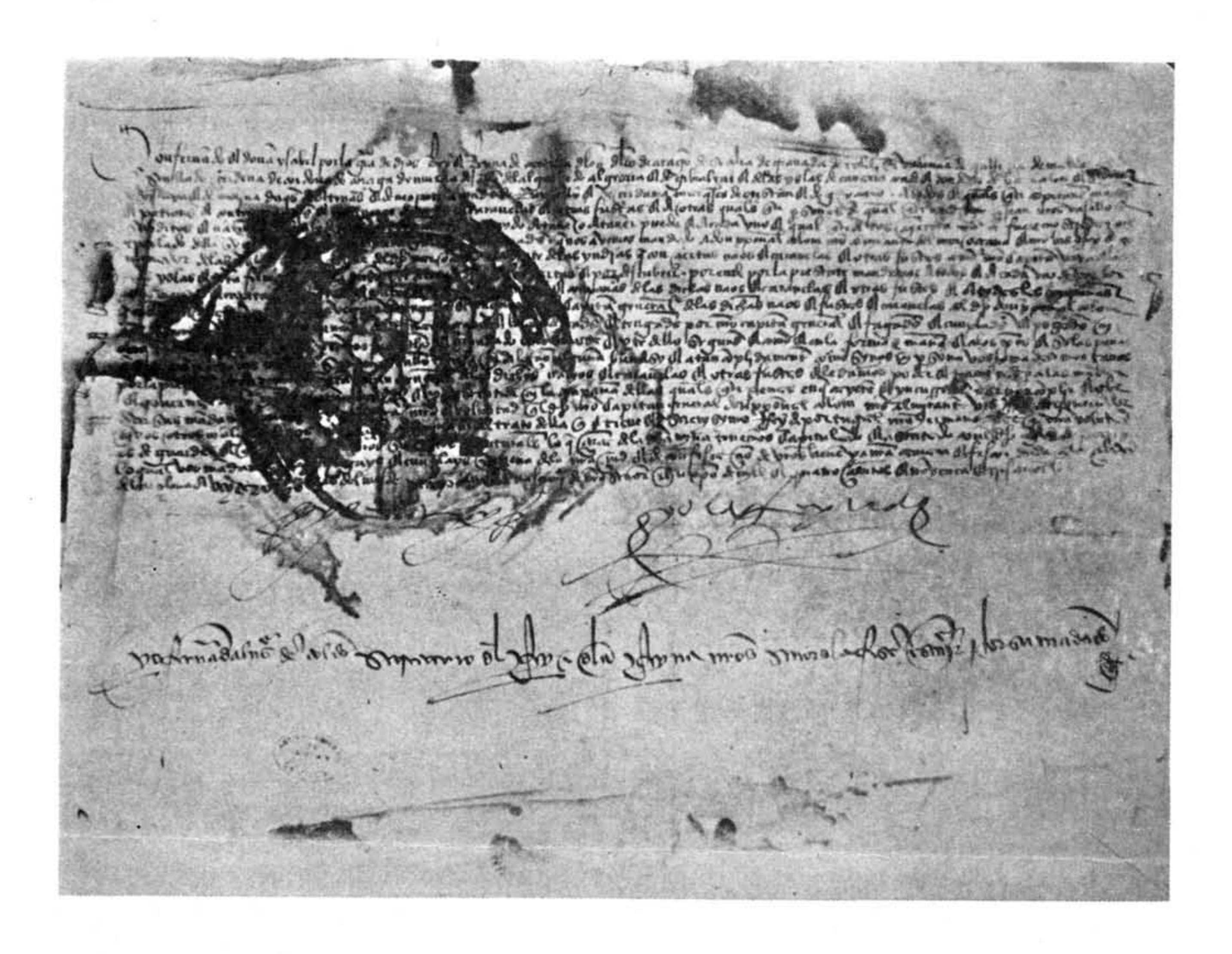
VLADIMIR HOLAN

Nota introductoria y traducción:
CLARA JANES
Modesto Lafuente, 60, 7.º D
28003 MADRID



Ventana de la casa de Holan en Kampa

[22] Dada la dificultad de este texto la traducción ha sido consultada con el profesor Oldrich Tichý, de la Universidad de Praga y con Fernando Valenzuela (C. J.).



Sobre estas líneas, la «Provisión de los Reyes Católicos», por la que se nombra a Cristóbal Colón Capitán General de la Armada que iba a las Indias. Fecha: 28 de mayo de 1493, Barcelona. Abajo, una muestra del «Libro de las Profecías», colección de Memorias manuscritas de Cristóbal Colón.

Muy Mag.co et singularyssimo señor myo. — Por otras mys letras escreui
a V. S. como hauia [illegible] su carta (el libro de las prophetias y dichos (e autori
tades tocantes al [illegible]so del monte syon: ierlem y de las gentes de las yslas: (e nationes
vniuersas. // y q̄ [illegible] my pobre ynteligencia (por complir su mandado) trauajaria
en ello quanto pudiesse. maiormente teniendo ser exercitio tam santo y esperando de me
enseñar y despertar my entendimiento en cosa tan [illegible] consolatoria e amoni
toria y prouocatiua al serui [illegible] bonita destos tiros
preves (e de toda la [illegible] [illegible]ediante la gra del sp̄u s̄cto y

El dilema de la integración iberoamericana

Hace menos de una década se cumplía uno de los acontecimientos raigales del mundo hispánico: el milenario de Castilla. También el de la lengua castellana, que tuvo su punto de partida en un hecho aparentemente más insignificante y anónimo que el de Colón: un texto muy breve de 43 palabras del año 977, el primero que se conoce en castellano, parte de las glosas emilianenses, debido a uno de los monjes escribas del monasterio de San Millán de la Cogolla, en Logroño [1]. Admirables 43 palabras de tan modesto origen que dieron nacimiento a una lengua como parida por la escritura, a la inversa de lo que ha ocurrido con la mayor parte de las lenguas del mundo. Lengua admirable hablada hoy por 300 millones de seres humanos, luego de ser el vehículos verbal del Descubrimiento. También en 1492, Antonio de Nebrija publica la primera *Gramática Castellana* en honor a Isabel la Católica. El mismo año en que los moros son vencidos en la guerra de la Reconquista que dura casi ocho siglos desde Covadonga a Granada, y a lo largo de los cuales van surgiendo los reinos principales de España como los núcleos activos de esta lucha de liberación.

He aquí algunas de las sorprendentes simetrías que a veces dibuja la historia. Pero, ¿es siempre fortuito el entrelazamiento de los hechos fundacionales? En este mágico tejido en que el azar y la necesidad mezclan o alternan sus agujas es donde podemos contemplar, no tanto, quizá, las inciertas imágenes del pasado, pero sí las del presente e intuir con bastante nitidez las del futuro.

En este marco rico en connotaciones, el quinto centenario del descubrimiento de América adquiere una significación singular: la de ser el recordatorio de un hecho sin parangón en los anales de este milenario. «Al entrar en la última vuelta del camino de este siglo —advierte con lucidez S. M. el Rey Don Juan Carlos I—, en los umbrales de una etapa decisiva para la humanidad, la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento no se presenta sólo como una efemérides solemne y petrificada, en sí importante, en su estricto marco del pasado, sino también como una catapulta en clave de futuro.»

No es sólo, efectivamente, una fecha propicia para las conmemoraciones que exalten el espíritu de unidad en el contexto de las identidades, del entrecruzamiento de lenguas y culturas de nuestros países. Lo es también para la activación de los movimientos de ideas y opiniones que promuevan el todavía difuso proyecto de unificación e integración del desarticulado mundo iberoamericano en una comunidad orgánica de naciones. La celebración del V Centenario va unida así al esclarecimiento —en su doble acepción de clarificación y ennoblecimiento— de este concepto

[1] V. *El castellano en América,* Marcos A. Morínigo, El Correo de la Unesco, París, agosto-septiembre, 1977.

maltrecho y como trascordado de la unidad como comunidad de pueblos de un mismo origen; situación cuya penosa evidencia se manifiesta en el desconocimiento mutuo de las historias de cada parte.

Pero las historias no son sólo el pasado «documentalizado» con mayor o menor erudición por la historiografía. Los hechos históricos no están sólo en los documentos ni reflejan únicamente su veracidad en las interpretaciones tejidas en el marco de la hermenéutica. Los hechos fundacionales viven sobre todo en la memoria colectiva; son claves genéticas de sus identidades reflejadas a través de su comportamiento; identidades que sólo se revelan en lucha contra los infortunios y las vicisitudes en busca de su genuina expresión individual y colectiva. La que a su vez hace surgir, indefectiblemente, en los momentos de crisis o desfallecimiento, a los dirigentes naturales de verdadero peso moral, de voluntad visionaria y al mismo tiempo pragmática, compenetrados, consubstanciados, con la naturaleza de sus colectividades y la fuerza dinámica de su destino histórico.

En esta época, en la que hemos llegado a un punto límite, el discurso histórico no puede ser, no es ya, únicamente, un saber. Es sobre todo una ética del conocimiento histórico. Ella exige, a su vez, un comportamiento justo y solidario a los miembros de una comunidad forjada por la historia que les es también común. Y estas comunidades deben unirse y actuar juntas en lo mejor de sus genuinas potencias o virtualidades para hacer sentir su presencia mediadora y conciliadora en un mundo al parecer condenado por la violencia que genera el enfrentamiento de las potencias hegemónicas por el dominio del mundo. Pero, para ello, los destinos de la comunidad iberoamericana —gran parte de cuyos componentes sufren dependencia— no pueden quedar expuestos a los albures del mero realismo político corto de miras, de imaginación y creatividad; menos aún a las presiones y extorsiones de los *grandes*.

«Estamos en el fin de una civilización y en uno de sus confines» —suele decir Ernesto Sábato con aterradora simplicidad. Y lo que el escritor argentino expresa angustiado con respecto a su país puede aplicarse al conjunto de países iberoamericanos situados todos en uno de estos confines del mundo: en el vasto confín del Tercer Mundo. O en otras palabras, como lo expresó y definió certeramente Arturo Uslar-Pietri: «Esto que algunos llaman la América Latina pertenece a la civilización occidental, pero de una manera peculiar. No es la continuación de la cultura de un país europeo, menos aún la de culturas indígenas o africanas. Es, más que otra cosa, una mutación de occidente, la abierta y viva frontera de occidente con lo que ahora se llama el Tercer Mundo, que puede hablar desde una situación única con ese mundo conflictivo y también con Occidente.»

Por todo ello, la conmemoración del Descubrimiento —el acontecimiento más importante en los fastos de este milenario por sus consecuencias de alcance universal— va unida necesariamente a la toma de conciencia crítica de los hechos que forjaron la unidad del mundo iberoamericano —la península ibérica y Latinoamérica—, en su doble vertiente hispánica y lusitana. El proyecto de integración del disperso mundo iberoamericano sobre los denominadores comunes de identidad y destino —concepto abstractos y discutibles en sí mismos si no funcionan en la práctica— es una empresa cada vez más urgente en la situación de la mencionada

dominación hegemónica bipolar que cubre directa o indirectamente todo el haz del planeta.

Estos denominadores comunes son ricos precisamente por su diversidad multirracial, multicultural, material y social; en algunos casos por su antagonismo, pero siempre por su necesaria, en el sentido de ineluctable, fuerza de convocatoria.

España sabe mucho de esto. Sufrió, impuso, aprendió, a lo largo de su historia, innumerables y decisivas experiencias. No trepidó en llevarlas a sus más extremos límites en su lucha por mantener incólumes su independencia, su soberanía, su cohesión y unidad en la diversidad de sus pueblos y regiones, de sus culturas y lenguas en torno al núcleo aglutinante de la nación estado. Creación política original, la primera en su género, que España, las Españas, ofrecieron a Europa en el lapso que va de Alfonso el Sabio a los Reyes Católicos bajo cuyas coronas culminó la unidad nacional.

A la luz de estos signos precursores, Cristóbal Colón descubre América. La circunstancia de que no lo supiera a su arribo a la pequeña isla de Guanahaní no invalida en modo alguno el hecho de que allí comenzaba el descubrimiento. Y esto sucede en coincidencia con la liberación definitiva de España de la dominación del Islam en la lucha varias veces secular de la Reconquista. Lo que significó para ella no sólo la emancipación de un poder dominador sino también su renacimiento como nación doblemente enriquecida por este triunfo con el aporte de la cultura árabe y, a través de ella, con el legado del mundo helenístico en cuyo ámbito el imperio islámico había instaurado su centro.

En otra escala, en otro sentido y con diferentes mangitudes en la dimensión del tiempo histórico, esto es también lo que iba a acontecer en el mundo recién descubierto a lo largo de un proceso cinco veces secular. De tal suerte que la culminación del acontecimiento inaugural, luego de los cinco capítulos centrales, *Descubrimiento, Conquista, Colonia, Emancipación, Reconciliación,* va a constituir en sus correlaciones necesarias y graduales la superior dimensión de una etapa de síntesis: la *Integración.* Ella se inscribe en la necesidad de vivir la historia hacia el futuro. Lo que significa regir la historia y construir con sus eventos una trama coherente y perfectible, no dejarse arrastrar por ella como por una obnubilación en marcha, según alegorizó alguien; sobre todo cuando el alucinante laberinto de la historia pesa como una amenaza mortal sobre todos y cada uno de los habitantes del planeta.

He aquí el dilema de la integración iberoamericana: anclar en la pesada y negativa inercia de los hechos del pasado. Lo que significa someter el destino de nuestros pueblos al determinismo de esa obnubilación en marcha», y restar, por tanto, su imprescindible concurso al equilibrio del mundo contemporáneo. O como lo observa con la fuerza y la serenidad de su convicción el Rey Don Juan Carlos: dinamizar el destino creador del continente a través de sus hechos trascendentales iniciados por el Descubrimiento como una catapulta en clave de futuro. La consideración de España democrática como compañera de las naciones americanas en un gran proyecto de convivencia, tales son los conceptos fundadores, en las palabras del Rey, de la integración, no como un mero diseño retórico de circunstancias sino como la efectiva posibilidad de su realización. Reconocimiento que trasciende también de las palabras del presidente del Gobierno español: «La visión utópica de quienes acogieron los

sueños de Cristóbal Colón en La Rábida debe presidir, 500 años después, los esfuerzos de transformación de nuestra comunidad en una real alternativa que quiebre la actual bipolaridad del mundo».

Lo utópico y lo posible

La comprensión del pasado desde el presente y su proyección al futuro es así, la única lectura inteligible de la historia para la construcción de un proyecto cultural y político de plurales dimensiones. Esta lectura comporta una toma de conciencia crítica, no únicamente por las minorías culturales, sino también y sobre todo por los millones de seres humanos de todas las capas culturales y condiciones sociales que forman esta vasta porción de la humanidad. Toma de conciencia crítica de que el Descubrimiento y el entero proceso a que dio origen, si bien fue en sus comienzos una empresa española, nos conciernen hoy a todos los iberoamericanos, los de la península y los de ultramar, en una compartida responsabilidad. Esto equivale, más allá de interpretaciones que se oponen y contradicen en polémicas a veces carentes de sentido o en querellas pueriles, a reflexionar profundamente, sin sectarismos de ninguna especie, sobre la filosofía y la práctica de la unidad. Tal corresponsabilidad, en lo que tiene de actitud positiva, comprensiva, compromete, por supuesto, en mayor grado, a los dirigentes políticos, a los intelectuales, a los hacedores de cultura y de opinión de ambos lados del Atlántico; a los historiadores y enseñantes para un replanteamiento del estudio de la historia que les es común en sus dos grandes vertientes. Lo que redundará en su mayor y más profundo conocimiento mutuo, liberado de prejuicios, confusiones y malentendidos históricos y acríticos por ambas partes. Tanto más cuanto que las correlaciones entre las dos porciones del mundo iberoamericano están llenas aún de incertidumbres y contradicciones, de *mala conciencia;* de anacronismos y desajustes entre lo que este mundo es y el que debiera ser; mundo caótico en su singularidad y diversidad.

La incorporación de América al sistema de occidente, la ulterior bifurcación del continente en la América anglosajona protestante y la América ibérica católica, fueron acontecimientos que imprimieron un sesgo muy particular y diferente a cada una de ellas. En lo que concierne al naciente mundo iberoamericano no aconteció esto sin dificultades y vicisitudes enormes. Choque de civilizaciones y culturas, más que el pretendido y eufemístico «encuentro de culturas», o «encuentro de dos mundos». No hubo tal idílica convivencia ni era posible que la hubiese. Lo que hubo fueron luchas terribles en las que las culturas autóctonas acabaron devastadas y sus portadores sometidos o aniquilados, como ocurre siempre en las guerras de conquista, en los largos y desordenados imperios coloniales. También esto hay que asumirlo en todos sus alcances y con toda honradez sin que nadie derrame ceniza sobre su cabeza ni se rasgue las vestiduras.

No hay necesidad de ocultar que el tiempo histórico del llamado mundo iberoamericano quedó cargado de culpa. El humus que lo tapiza es un tejido de susceptibilidades a doble signo. Un terreno fértil para el persistente florecimiento de recelos y reservas mentales. Estos generan constante malentendidos, herencia de las

viejas heridas traumáticas. De este modo, los conflictos perduran cuando ya el paso de los tiempos ha cambiado y nivelado las realides en pugna. No podemos juzgar, al menos no serviría a la causa de nuestro futuro —que es lo que ahora importa—, a las naciones que fueron dominadoras según se aprovechan de la historia o se avergüenzan de ella, ni desagraviar a los pueblos que fueron dominados, puesto que la historia no se ocupa de ellos sino para denostarlos.

Lo que sí se puede y se debe hacer es sacar las lecciones que corresponden a una y otra situación para que no se repitan y para sobrepasarlas. Esos capítulos sombríos no han sido arrancados de la memoria colectiva. Pero hay que leerlos e interpretarlos en el contexto de la historia vivida con el rigor de la conciencia crítica y el fervor de la pasión moral.

No debemos olvidar que tras el mestizaje biológico y cultural —que sucedió a la conquista— fue de entre los criollos, *mancebos de la tierra* y mestizos de donde iban a surgir los rebeldes y emancipadores, es cierto; pero también los más encarnizados capitanejos y tiranuelos. Los *naturales,* sometidos al régimen de las encomiendas, inermes y degradados en su cultura ancestral, en su dignidad humana, quedaron así batidos por tres fuegos simultáneos y convergentes: los encomenderos peninsulares, los inquisitoriales evangelizadores y los propios mestizos. Criollos y mestizos se empeñaron así, en buena parte, en ser los más serviles subalternos del poder colonial.

Por otra parte, si el mestizaje constituyó, en grados variables, un rasgo típico de la colonización peninsular en tierras americanas, no debe atribuirse éste solamente a una mayor apertura de los conquistadores y colonizadores a la mezcla con las mujeres de las razas «primitivas» que habían venido a encontrar. Los saberes, la prodigiosa capacidad de trabajo de estas mujeres las hacían indispensables sobre todo en las áreas pobres en metales donde la economía de subsistencia tuvo que basarse en la agricultura, dominio en el que las mujeres indígenas eran verdaderos expertos. De este modo, en los rudimentarios falansterios coloniales desempeñaron una doble función: la crianza de los hijos, resultado del «abrazo de dos razas» y los trabajos de labranza y recolección. La posesión de cinco de estas mujeres aseguraban al colono un excedente de producción, base de su prosperidad material.

Este régimen de explotación de las mujeres y de los naturales en general no cesó, sino que se agudizó y se tornó incluso más cruel por parte de los mestizos tras la extinción de la colonia. Los verdaderos etnocidios físicos y culturales continuaron y siguen hasta nuestros días. Y es en nombre de los supuestos derechos de vida y cultura de los indígenas que los representantes de las culturas mestizas del continente prosiguen también hasta hoy echando en cara a los europeos la culpa de esta metódica e incesante inmolación.

Es hora ya de que contemos con una interpretación objetiva y al mismo tiempo vivencial de la conquista y de «lo que vino después»; de sus pulsiones y contradicciones más flagrantes. Y «lo que vino después»; de susno hizo sino demostrar que criollos y mestizos habíamos aprendido la lección en lo que ella tenía de perverso, aventajando incluso a los metropolitanos en el ejercicio cruel de la dominación. Habíamos heredado al parecer todos sus defectos, pero ninguna de sus virtudes. De haber vivido hoy, Bartolomé de las Casas habría dedicado también una *Brevísima relación* a la

vocación y ferocidad «encomendera» de los mestizos cuando arriban al poder y sobre las cuales testimonian duramente los regímenes despóticos, las tiranías civiles o militares, contra el ardiente legado bolivariano y martiano.

Todo esto hace que el discurso histórico no sea ya solamente un saber sino también y, sobre todo, una ética del conocimiento histórico. Es esta ética del conocimiento y del comportamiento históricos, transformada en pasión moral y convertida en conciencia crítica, la que no teme orientar y llevar su acción con prudencia, pero con firmeza inquebrantable hacia el cumplimiento de los grandes designios y objetivos que emanan de la propia naturaleza de la comunidad: la realización de un proyecto viable de integración, de un modelo de nuevo tipo de sociedad; o mejor dicho, de una constelación de sociedades que giran, informes todavía, en la órbita de un destino común.

Esta es la pasión moral que llevó al padre Las Casas, a Motolinía, a Bernardino de Sahagún y a tantos otros a oponerse a los excesos, a los horrores, al sentido mismo de la conquista. Esta pasión moral convertida en conciencia crítica es la que enfrentó en un duelo dantesco el pensamiento anticolonialista hispano a la Contrarreforma y a la Inquisición: las dos líneas centrales y opuestas del Absolutismo y la Ilustración que en América contendieron desde la Conquista a la Emancipación y aún después.

Tal comprensión del pasado desde el presente y su proyección al futuro es, pues la única lectura inteligible de la historia para la construcción de un proyecto cultural, político y económico de plurales dimensiones. Lectura que comporta una toma de conciencia crítica no sólo del pasado, sino también del presente y del futuro en su realidad no cumplida. El pasado cambia a cada momento según los enfoques y las interpretaciones de cada época. Pero el futuro hay que hacerlo a imagen y medida de nuestras aspiraciones. Lo que es mucho más difícil y complejo debido a las fuerzas desnaturalizadoras que se oponen a estas aspiraciones y al hecho pragmático de que ellas deben coincidir con la compleja red de leyes del tiempo histórico y sobrepujar la no menos compleja red de los intereses y las relaciones de fuerzas reaccionarias y regresivas tanto internas como internacionales cuyos únicos objetivos son de carácter hegemónico.

Tal situación nos exige que asumamos plenamente, sin agravios ni resentimientos, pero también, desde luego, sin complacencias, el tejido de grandezas y miserias, de atrocidades y sacrificios, de avances y retrocesos que jalonan el destino de América Latina en los cinco siglos de su historia. Cinco siglos que bien puedan sumarse al milenio vivido por España en la reconquista de su liberación, independencia y autonomía, puesto que, en el fondo, la causa y el sentido de estas épicas luchas son análogas para ambas partes.

Leyenda negra y leyenda blanca

No obstan a ello los hechos negativos ya enumerados y que pueden resumirse en poco groseramente en *eso* que se ha dado en llamar Leyenda Negra. Metonimia que evoca las atrocidades de la conquista y la colonización y que debe oponerse, como necesario correlato, a la Leyenda Blanca urdida por la mala conciencia, ya descrita, de

los mestizos opresores. Julián Marías describe este fenómeno de un modo convincente: «La Leyenda Negra consiste en que, partiendo de un punto concreto —supongamos que cierto—, se extiende la condenación y descalificación a *todo el país a lo largo de toda su historia* incluida la futura».

Podría decirse entonces que el propio terrorismo teocrático de la Inquisición y los abusos de los encomenderos con sus peores excesos fueron los que engendraron la Leyenda Negra. No hace falta atribuirla en su iniciación a Bartolomé de las Casas y a su breve libelo sobre la destrucción de las Indias que el misionero dominico hizo llegar a la Corona por encima de las corruptelas de la administración contra las cuales, evidentemente, las Leyes de Indias e incluso el poder arbitral de la Corona nada podían. Lo cierto fue que en coincidencia con el cariz monstruoso que fueron tomando los hechos de la conquista surgió la repulsa de la pasión moral que inflamó la vocación humanitaria de Las Casas y otros misioneros, y en el terreno laico provocó la insurgencia del pensamiento anticolonialista hispano. Pensamiento y actitud que desde entonces iban a estar presentes en todas las crisis hasta entroncar con la España popular y democrática: la de las comunidades de Castilla, los movimientos autonómicos regionales, incluso hasta las Cortes de Cádiz, tras la invasión napoleónica. Momentos, todos ellos, que iban a engendrar, a su vez, en América, los movimientos de rebelión y emancipación, si bien en sus comienzos estos fueron más vale actos de repulsa y aprestos bélicos contra la potencia invasora.

Lo malo de la Leyenda Negra, aparte o más allá de las polémicas internas que desató sobre la legitimidad de la conquista, es que perdura hasta hoy incapsulada en algunas formas del pensamiento reaccionario en su doble forma de antihispanismo y antiamericanismo, como un fenómeno de inversión de su impulso originario. Condenación y descalificación de todo un país a lo largo de su historia, dice Julián Marías, incluso de su *historia futura*. Y éste es, a mi juicio, su efecto más perverso: hipotecar la credibilidad futura de un país, España, y su función rectora en el proceso de cooperación e integración con cargo a un pasado ya abolido.

«Los crímenes existieron, sí, y fueron monstruosos —escribe el cubano Roberto Fernández Retamar—. Pero vistos desde la perspectiva de los siglos transcurridos desde entonces, no más monstruosos que los cometidos por las metrópolis occidentales que sucedieron con entusiasmo a España en esta pavorosa tarea y sembraron la muerte y la desolación en todos los continentes... Las conquistas realizadas por tales países tampoco carecieron de asesinatos ni de destrucciones; de lo que sí carecieron fue de hombres como Las Casas». Y Laurette Séjourné, citada por Retamar, aduce por su parte: «Nos hemos dado cuenta también de que la acusación sistemática a los españoles desempeña un papel pernicioso en este vasto drama, porque sustrae la ocupación de América a la perspectiva universal a la cual pertenece, puesto que la colonización constituye el pecado mortal de toda Europa». Laurette Séjourné que ha excavado como arqueóloga y humanista las capas tectónicas de esa «gran catástrofe de recuerdos» que fue el cataclismo de la conquista, agrega: «Por el contrario, España se singulariza por un rasgo de importancia capital: hasta nuestros días ha sido el único país de cuyo seno se hayan elevado poderosas voces contra la guerra de conquista».

Es desde este ángulo como hemos de enfocar —sin argucias retóricas ni

hermenéuticas— la conmemoración del Quinto Centenario. No es verosímil que ningún espíritu, por más cerriles que sean sus inclinaciones, vaya a celebrar los crímenes y destrucciones cometidos, las muchas sombras y los grandes sufrimientos que la «obnubilación en marcha de la historia» haya abatido sobre la tierra americana. Lo que va a celebrarse es el sentido dinámico del acontecimiento que representa para España y para América un proceso de trascendencia universal. Porque si el descubrimiento se inició en una pequeña isla de las actuales Antillas, lo cierto es que aquel acontecimiento fue ampliándose y enriqueciéndose en una constante metamorfosis cuyo impulso de origen no se ha agotado todavía. Su remate y culminación aguardan aún el cumplimiento del capítulo definitivo: el de la integración de nuestros países en una comunidad orgánica de naciones. En esta época desgarrada por la violencia y el terror, que puede ser la última de la humanidad, la asunción plena de esta compartida responsabilidad se torna doblemente necesaria.

Acaso la dura crisis que padecen actualmente los pueblos de América Latina —la mayor de toda su historia— afecte y retraiga su ánimo para compartir exteriormente, en su plenitud, el júbilo y el entusiasmo de la celebración. Pero al margen de las actitudes reticentes o contradictorias de algunos gobiernos, no es menos evidente la adhesión colectiva de Latinoamérica a la solemne conmemoración del Quinto Centenario en el que la sagacidad natural de los pueblos percibe el símbolo más alto de la unión con España e intuye la fuente de energía histórica y moral que puede lograr, en el tiempo, la construcción de una comunidad federativa. Tiempo llegará en que el aniversario del 12 de octubre cambiará su denominación de *Día de la Raza* —permitido concepto que envuelve además connotaciones equívocas marcadas por nefastas experiencias totalitarias— por la de *Día de la Unidad Iberoamericana,* que expresa mejor, en tiempo presente y viviendo la historia hacia el futuro, la naturaleza y esencia del acontecimiento, a través de la materia simbólica de los nombres.

Sólo en su unidad e integración España e Iberoamérica pueden lograr plenamente la gravitación que les corresponde en el mundo contemporáneo. Ausente España, infortunadamente, en todas las Revoluciones que conformaron este mundo de hoy, pero de todas las cuales la proa de España anticipó los hechos precursores sin beneficiarse de ninguno, puede ella diseñar ahora y llevar a la práctica un proyecto cultural y político verdaderamente revolucionario en el marco de la democracia representativa, federativa y pluralista.

Revolucionario, porque propone un modelo de sociedades completamente inédito; un conjunto de sociedades vinculadas por estructuras culturales, sociopolíticas y económicas de complementación, orientada hacia la formación de un sistema de intercambio autorregulado por ajustes graduales en función del crecimiento y desarrollo de cada una de las partes.

Proyecto revolucionario, asimismo, porque tal sistema descentralizado, interdependiente, pero libre y autónomo, respetuoso de la independencia y soberanía de los Estados que lo integren, abriría una nueva vía entre los dos imperialismos enfrentados por el dominio del mundo. Duelo implacable por una supremacía que ha generado un falso equilibrio: el equilibrio por el terror cuya balanza mide el peso incomensurable equivalente a cien veces la destrucción del planeta por artefactos nucleares hecho

absolutamente absurdo que crece sin cesar con su inevitable secuela de contaminación física y moral del mundo, a expensas de la miseria y el hambre de vastos sectores de la humanidad.

Esta situación ha desbordado ya el control de las propias superpotencias. Ha reducido de golpe a no ser más que anacronismos vacíos de sentido todos los usos y formas jurídicas de convivencia, los sentimientos religiosos y humanistas. Ha puesto en crisis el concepto mismo de cultura y la cosmovisión en la que ella se funda. Ante estos hechos que definen el apogeo de una era inaudita de violencias y que involucran el riesgo del fin de nuestra civilización, la presencia de la comunidad iberoamericana de naciones con su voluntad de paz y de diálogo puede jugar un rol de primera importancia.

No se trata de formar apresuradamente un *Commonwealth* más, ni de proclamar de inmediato una imposible Unión de Estados Iberoamericanos de acuerdo con los modelos tradicionales. Los proyectos visionarios, revolucionarios, deben serlo por su mesurada transparencia pragmática. Sólo de este modo lo utópico se vuelve posible. Se trata de lograr que, con el esfuerzo mancomunado de todos nuestros países, cualesquiera sean sus niveles de desarrollo material y cultural, Iberoamérica suba por derecho propio a ocupar el lugar que le corresponde en el conjunto de naciones unidas y soberanas, neutralizando la disyunción que el orden hegemónico mundial, pactado en Yalta, impone al parecer de un modo ineluctable. Iberoamérica con la España democrática como vanguardia de un gran proyecto de convivencia podrá así —según las propuestas mínimas que se enumeran al final— transformarse en mediadora del diálogo entre las naciones.

Las «utopías concretas»

La toma de conciencia crítica del proyecto de integración no tiende a un planteamiento abstracto o reduccionista de la compleja cuestión. Hay, ya queda dicho, una retórica de este proyecto, como hay otra nostálgica de los mitos y símbolos del fenecido esplendor imperial. Lo que no es en sí un fenómeno anómalo por cuanto ambos repertorios reflejan, cada uno a su modo, la persistencia de la vieja dicotomía. Y esta oposición, aun en su forma retórica, no es desdeñable, puesto que en la economía de los hechos humanos ninguno lo es. Lo normal sería que la oposición dicotómica verbal se transformara en una oposición dialéctica real, y que ella se orientara naturalmente hacia su síntesis.

La revisión crítica no es así un mero revisionismo desde el ángulo de ideologías contrapuestas. Es tratar de «poner las cosas en su punto», según lo advierte atinadamente Julián Marías en su libro *La España inteligible.* Este poner a punto «el análisis de la realidad histórica española, que no puede ser entendida plenamente sino en la superior dimensión de las *Españas* como puente entre dos continentes», es un esquema sugeridor en más de un sentido. Y lo que importa desde el ángulo de lo posible en cuanto al concepto *las Españas* es, justamente, establecer y organizar las correlaciones entre la España democrática y el conjunto de los países latinoamericanos

que tienden a la democratización; entre «la España como proyecto o el proyecto de España» en su unidad con Europa, en su *europeísmo,* pero también en su *iberoamericanismo* esencial. Quiero decir: unidad de España con Europa, de la que forma parte, y unidad de España con Latinoamérica con la que forma un mundo aparte.

Puente entre dos continentes en la superior dimensión de la realización histórica. No es otro en verdad el papel de España en la Península. Puente entre dos mundos que tienden por la lógica y la ética de la historia a ser uno solo. Aun cuando la Península «transeuropea», pegada al continente, formando parte de él, no fue siempre sino la periferia desdeñada de Europa, cuando por el contrario constituye uno de sus núcleos excéntricos más creativos y originales.

Alternativamente rechazada o admitida, invadida o aislada por las convulsiones de las Europas (que también hay varias), España en cambio nunca fue cortada del tronco común. Lo cual es histórica y biológicamente normal. Algo semejante ocurre con Portugal en el contexto iberoamericano. Un intervalo de grados separó, a veces, por las vicisitudes históricas, lo lusitano de lo hispano; intervalo de separación que se refleja incluso hoy en la incomunicación entre Brasil y los países hispanoamericanos. Lo que no impide su unidad potencial sino que la fomenta. Los aportes culturales comunes, las mismas tensiones político-sociales en un ámbito de sobredeterminaciones «geopolíticas», digámoslo así, las fuerzan a la unidad y coparticipación.

En cuanto a España e Hispanoamérica, si algo quiere significar realmente y plenamente, de una manera inteligible, la superior dimensión de *las Españas,* este concepto de carácter histórico-filosófico no puede querer expresar otra cosa que la pluralidad en la unidad virtual de sus componentes. Pluralidad que no niega sino que afirma y enriquece el complejo sentido de lo que entendemos por unidad en todos sus alcances; incluso, de la no menos compleja y problemática realización de la integración.

Por una parte, el mismo ingreso de España y Portugal en la Comunidad Económica Europea es, qué duda cabe, un significativo triunfo político para ambos países. Triunfo político y moral que los pone en pie de igualdad formal y jurídica con las potencias centrales superindustrializadas. El ingreso consolida así, de una manera indirecta, la estabilidad democrática de los dos países. Los impulsará también a la emulación y competitividad en los niveles de la reconversión y producción tecnológica bajo el signo de la revolución informática. Abre, asimismo, a sus economías un campo potencial de expansión bajo las leyes del complicado interjuego económico, político y, desde luego, estratégico, de los países de la CEE, sin que los aportes y obligaciones de ambos países, de seguro incrementados por la tardía admisión, descompensen los beneficios que deben recibir.

Para los países de Latinoamérica el ingreso de España y Portugal en la CEE, que es también una comunidad de Derecho, constituye, como es obvio, una modificación importante en el sistema de correlaciones (económico-financieras, jurídicas, comerciales, etcétera) con la Península; correlaciones que pueden ser ventajosas para todos si España puede cumplir, más allá de las restricciones e incompatibilidades que supone toda comunidad del tipo de la europea, el papel de puente entre dos continentes. Se halla en marcha, por de pronto, el proceso de cooperación y ayuda al desarrollo de América Latina bajo la función rectora de España. Función rectora que, de acuerdo

con las reformas de la política exterior española, ha quedado definida por los ejes europeo e iberoamericano.

Desde este punto de vista, la actitud de España y Portugal con su entrada en la Comunidad Europea no constituye una deserción en la empresa de la integración. Es, por el contrario, una opción normal que fortalece su posición desde el momento en que se insertan en el núcleo económico y político de Europa y refuerzan el contrapeso que éste trata de ejercer en el enfrentamiento bilateral Este-Oeste, como factor de orden y de relativa independencia en el complejo y casi siempre oneroso sistema de alianzas entre los países europeos y el polo occidental.

La situación de que al menos España se mantiene fiel a la unidad del Mundo Iberoamericano y a los designios de la integración se manifiesta en el hecho de que no sólo no ha renunciado sino que, por el contrario, ha ampliado el sistema de cooperación Iberoamérica en el plano del intercambio cultural. Lo mismo puede decirse en la defensa de la soberanía, independencia e integridad territorial de sus países. Sobre todo en las zonas conflictivas y amenazadas del área de Centroamérica y del Caribe con su apoyo al Grupo de Contadora y a otros emprendimientos multilaterales tendientes a preservar la paz y los derechos humanos por medio de negociaciones y acuerdos entre las partes en pugna. Y *the last but not the least,* no es menos valiosa la mediación de España en favor de soluciones más justas entre deudores y acreedores para el problema crucial de la descomunal deuda externa que hipoteca el destino económico y social de la mayoría de los países latinoamericanos, al igual que los del Tercer Mundo, y que amenaza como el mayor riesgo de desestabilización las renacientes democracias del Cono Sur y las de los países más avanzados de toda América Latina.

Es absolutamente cierto —todo hay que decirlo— que el proyecto de integración en su fase operativa tropieza con ingentes escollos. El mayor es, desde luego, el desigual crecimiento y desarrollo, ahora incluso estancados por la implacable tenaza de la deuda, cuyo efecto paralizador se duplica con el cierre de los mercados internacionales a la colocación de su disminuida producción y por el desmantelamiento y la obsolecencia de sus equipos industriales, así como por el proteccionismo implantado por los centros de poder y la caída de los precios que restringen la circulación de sus materias primas en el otro parámetro conflictivo Norte-Sur.

El otro obstáculo de una magnitud todavía más compleja es el que, aparte de este desigual desarrollo de los países latinoamericanos entre sí, en casi completa estagnación bajo las horcas caudinas de la deuda, desigualdad que aumenta entre ellos y España, existen además problemas de naturaleza completamente diferente para España y Portugal derivados de sus compromisos con la Comunidad Europea y su sistema jurídico comunitario, así como los vinculados a la alianza atlántica.

El actual presidente Alfonsín, en su ponencia presentada en el *Encuentro en la Democracia* (Madrid, 1983), expresaba: «Un primer hecho que debemos considerar es que nuestros países [los latinoamericanos] exhiben profundas diferencias entre los que van consolidando, en medio de enormes dificultades, sus formas de organización y gobierno en la democracia y aquellos que aún no han superado los condicionamientos autocráticos y oligárquicos que a su vez conspiran contra procesos de independencia

económica y afianzan el subdesarrollo, el atraso o el estancamiento... No constituimos una unidad política con todos los caracteres comunes necesarios para garantizar proyectos de cooperación exitosos, sino que además no hemos superado conflictos entre nuestros países que una y otr vez nos colocan al borde de enfrentamientos y alientan carreras armamentistas en sociedades que en muchos casos, por lo menos en para algunos sectores, no han alcanzado niveles dignos de subsistencia».

He aquí definido con franqueza y sin atenuantes otro de los aspectos problemáticos del dilema de la integración, en el plano político; sobre todo cuando Alfonsín agrega: «En un continente donde lo raro es la democracia y la independencia económica, la cooperación técnica puede terminar siendo, de hecho, la cooperación entre las filiales de las empresas transnacionales, que, claro está, se guían por los centros de decisión externos. Y en el plano político, lo que es más grave aún, las coordinaciones efectivas entre gobiernos antipopulares y antidemocráticos, se hacen para consolidar los férreos esquemas de dominación de las oligarquías locales y para servir los intereses imperiales que se expresan bajo el manto de la llamada teoría de la seguridad nacional.»

Sin embargo, pese a todas las trabas y dificultades del presente, el proyecto de esta comunidad de nuevo tipo puede cumplirse por etapas graduales, en un margen de maniobra aparentemente estrecho, debido a las grandes coacciones del antagonismo hegemónico, pero cuya amplitud y flexibilidad están dadas por la fuerza y coherencia de un destino común. Esta comunidad de intereses y de destino plantea, en primer lugar, la necesidad de una alianza iberoamericana de carácter cultural, económico y político. El carácter militar de la alianza quedaría deliberada y específicamente excluido en favor de la tradición neutralista y antiguerrerista que es la esencia de la democracia, que da su fuerza cohesiva a la libre unión y alianza de los pueblos de habla española. Esta forma de alianza tendría la enorme ventaja —según los observó Mario Bunge en su ponencia presentada al mencionado coloquio— de ser el primer sistema de naciones que no estaría dominado por una gran potencia ni se propondría someter a pueblo alguno. «No hay peligro —reflexiona Bunge— de que se convierta en un bloque agresivo porque ninguno de sus componentes tiene poder suficiente para sojuzgar a los demás, y porque cada uno de ellos tiene experiencia de dominación extranjera y desea conservar su autonomía dentro de la interdependencia.»

De este modo también los compromisos derivados de alianzas de tipo militar dentro del bloque occidental estarían contrarrestados por el pacto neutralista de las naciones componentes de la alianza iberoamericana determinada por la naturaleza misma de la comunidad. Lo que supone, por otra parte, que la alianza ibeoramericana —como también lo advierte Bunge— «no debiera tomar posición en el conflicto Occidente-Oriente, aun cuando sus miembros queden en libertad de obrar como les parezca, en tanto que sus actos no perjudiquen a las naciones hermanas». Y en el caso particular de España y Portugal, en tanto miembros de la Comunidad Europea y de la alianza occidental, retienen la facultad de sus gobiernos democráticos pluralistas para negociar libremente, en nombre propio o de los miembros de la comunidad iberoamericana, con uno u otro bloque, intercambio de asistencia económica y

cultural, o ejercer función mediadora y conciliadora en los problemas atingentes a la paz en el mundo.

En el plano económico, a pesar del cuadro poco alentador del segmento latinoamericano ya descrito, y en función de la dinamización por etapas graduales del parámetro Norte-Sur cuyo resurgimiento es indispensable al equilibrio del mundo, si éste ha de salvarse de la hecatombe termonuclear, se deben tener en cuenta las inmensas e incalculables posibilidades de América Latina. Varios de sus principales países han alcanzado niveles muy altos de desarrollo real, más allá de las cuantificaciones de la falsa euforia «desarrollista» de hace dos o tres décadas. Tales posibilidades reales de crecimiento podrían desarrollarse en plazos relativamente cortos si no estuvieran bloqueadas por los mecanismos de la dependencia cuyo resorte más evidente se revela ahora en el ilevantable peso de la deuda externa. Dichas posibilidades del continente iberoamericano son objetiva y potencialmente mayores que todas las reservas de la Europa de la Comunidad Económica. Ellas podrían exceder las más optimistas previsiones si pudieran organizarse y expandirse racionalmente por la vía de la revolución tecnológica, en una indispensable atmósfera de paz que sólo la progresiva expansión e implantación de la democracia pluralista puede hacer prosperar. Esto presupone la elaboración creativa de sistemas de intercambio orientados, como ya se ha dicho, hacia estructuras autorregulables de complementación. Las que implican a su vez la puesta en práctica de nuevas concepciones económicas y jurídicas en función de realidades y relaciones en permanente mutación.

«Nuestros países deberían luchar —expresó Felipe Herrera en el *Encuentro en la Democracia*— para un entendimiento entre el denominado mundo capitalista y el mundo socialista, por una parte; y luego, entre los países desarrollados y aquellos en vías de desarrollo. Es un hecho que aunque estas dicotomías no están claramente definidas en la realidad pragmática y la convivencia permanente, son sin embargo factores que están influyendo vitalmente en nuestro presente y nuestro futuro. En el contexto de lo señalado deben analizarse las fórmulas y mecanismos más adecuados para una profundización del reencuentro de España y Portugal con los países del hemisferio occidental, para lo cual deben seguir acentuando su acercamiento a los actuales mecanismos integracionistas latinoamericanos y caribeños. Creo que así —concluye Herrera— se dan las condiciones para proyectar las posibilidades de institucionalizar una «Nueva Comunidad», de todos los países en desarrollo del hemisferio occidental. Se podría perfectamente crear una nueva asociación de estados con innegables comunes perspectivas políticas, económicas y culturales.»

Entre las condicionantes fundamentales que se plantean en forma análoga para América Latina y el Caribe, para España y Portugal, la realización de un tal proyecto plantea en primer lugar —según lo define Herrera claramente— la necesidad de un nuevo orden que abarque las relaciones este-oeste y norte-sur. Con toda evidencia: la instauración de un nuevo orden concebido a imagen de la asociación de estados iberoamericanos como factor de beneficio recíproco y de distensión en el prevaleciente enfrentamiento este-oeste y en la superación del desequilibrio entre los países del norte y del sur. Un nuevo orden y una nueva asociación de estados que continúe,

amplíe y perfeccione la Comunidad Económica Europea surgida del Tratado de Roma y que tenga su necesaria réplica y sus aliados en la Comunidad y el Parlamento iberoamericanos.

Cuando se habla de «países en desarrollo», como lo hace Felipe Herrera, en relación de la institucionalización de una comunidad iberoamericana, no se debe entender esto como un principio de discriminación a favor de los países más desarrollados y de exclusión de los que no han sobrepasado aún el estadio de subdesarrollo o atraso; discriminación que podría parecer injusta y falaz en el origen mismo de una asociación de estados que se quiere abierta y democrática. La calificación inicial no afecta ni contradice la naturaleza y el sentido de la integración. Reconoce simplemente las condiciones básicas que la harían posible y de las que se debe partir. Hay que tener en cuenta que en algunos países del cono sur, como Chile y Paraguay, imperan todavía regímenes totalitarios unipersonales, surgidos al amparo de la nefasta doctrina de la seguridad nacional y con la ayuda económica y militar del poder imperial. En Paraguay, incluso, el Gobierno dictatorial de Stroessner, a lo largo de más de treinta años de omnímodo autoritarismo basado en la corrupción y el miedo, ha logrado disfrazarse de «democracia representativa» autodotándose de una contitución, de un parlamento y de un remedo de poder judicial cuyas funciones, bajo su aparente liberalidad, no hacen más que reforzar y concentrar, sin control y sin apelación posibles, la autoridad suprema del jefe del ejecutivo. Tras la difícil y amenazada restauración de la democracia pluralista en Argentina, Brasil y Uruguay, en el cerrado y casi olvidado bastión totalitario del Paraguay, el miedo está instalado como la conciencia pública de su colectividad.

Con relación a la comunidad iberoamericana, concebida como una asociación y organización de estados también es posible —según comenta Mario Bunge— que en un comienzo varios gobiernos no acepten la invitación a construir la comunidad; o que se produzcan cambios políticos que truequen la aceptación en rechazo o viceversa. Luego, en la fase operativa de la construcción, es obvio que solamente los países en vías de desarrollo más avanzados podrían cooperar económica y financieramente, en un pie de igualdad con España y Portugal, a la implantación de las bases materiales de la organización, a la puesta en marcha de los mecanismos de intercambio complementarios que la experiencia de los pactos regionales y de los acuerdos bilaterales o multilaterales contribuirán a diseñar y orientar. Todo ello, naturalmente, a condición de que esta organización —cualesquiera sean los métodos, los caminos y las formas que se adopten— considere el conjunto de países de Latinoamérica y del Caribe, formen o no parte inicialmente de la comunidad, como ocurrió con la europea. Tal proyecto realista y al mismo tiempo visionario —como lo fue el del Descubrimiento— sólo puede objetivarse a condición de que contenga el germen del desarrollo global, en su plenitud, de una asociación de naciones libres e independientes a imagen del viejo sueño de los libertadores con el que se identifican ahora los anhelos de la España democrática en el emprendimiento común de la integración. Entre lo utópico y la posible, éste es un reto de la historia. O lo que es lo mismo, un desafío del porvenir.

Encuentro en la democracia

La plural amalgama de razas, de culturas, de motivaciones e intereses, la necesidad de relaciones más estrechas y orgánicas, de un conocimiento mutuo más amplio y profundo entre nuestros países, constituyen hoy la nebulosa de un mundo en gestación que busca plasmarse en medio de enormes dificultades. En este contexto es donde se establecen las coordenadas de un nuevo modelo de sociedad comunitaria sobre la base de nuestras identidades y afinidades, en una conjunción que no anule sino que vitalice y dinamice en la interdependencia la soberanía de cada pueblo y nación.

La fuerza creativa de una *utopía concreta* semejante imparte, pues, a la celebración del V Centenario un sentido nuesvo, una especial significación, y lo convierte en hito inaugural de la etapa faltante. «Esto es lo que precisamente pretende ser el V Centenario —expresa Luis Yáñez-Barnuevo, ministro secretario de Estado de Cooperación Internacional e Iberoamericana y presidente del Instituto de Cooperación Iberoamericana y de la Comisión Nacional para el V Centenario—: un nuevo descubrimiento de la Comunidad Iberoamericana.» Yáñez proclama con la persuasión que dimana de los hechos: «Iberoamérica está llamada a ser uno de los grandes centros de poder del futuro, si logra aunar sus esfuerzos en una empresa comunitaria de proyecciones históricas. Sus dificultades actuales nacen de una deficiente organización política y de su dependencia económica y tecnológica. Crear un sistema democrático adecuado y romper la dependencia existente para convertirla en una interdependencia sólo será posible a través de una estrecha cooperación de carácter horizontal entre estas naciones, cooperación que permitirá el progreso y el bienestar social dentro de la comunidad de naciones».

Pero esta comunidad o federación de naciones de origen, lengua y cultura comunes, no dejará de oscilar entre lo utópico y lo posible si no se enfrentan las causas mayores que generan el estado de atraso y dependencia en las naciones latinoamericanas debido a la intervención del poder imperial. Intervención que está a punto de desatar otro Vietnam en Nicaragua, según las declaraciones oficiales del más alto nivel, y que serían el remate violento y unilateral de un sinuoso proceso basado en mistificaciones y falacias frente a los ingentes empeños pacificadores del grupo de Contadora y el apoyo de los principales países democráticos del mundo occidentales a dichas negociaciones de paz. El estallido de un segundo Vietnam en el área de Centroamérica y del Caribe no quedará localizado en ella solamente. Ha implicado potencialmente, desde el principio, una grave amenaza para la paz del mundo y constituiría una incalificable agresión para América Latina por parte de una superpotencia, cuyas instituciones son democráticas y pluralistas.

•

No es superfluo aclarar que cuando se habla de poder imperial, de política de bloques o del antagonismo hegemónico entre Estados Unidos de Norteamérica y la Unión Soviética, diversas maneras de nombrar o aludir los polos que se enfrentan en el orden mundial surgido de Yalta, se habla únicamente del aparato del poder político, económico y militar de dichas superpotencias que quitan o ponen rey a su agrado y antojo. No se incluye de manera alguna a los respectivos pueblos norteamericanos o soviético, los que son a su vez víctimas, en su condición humana, cívica y colectiva, de los errores deliberados o solapados que pueden cometer los centros de decisión y las cúpulas del poder.

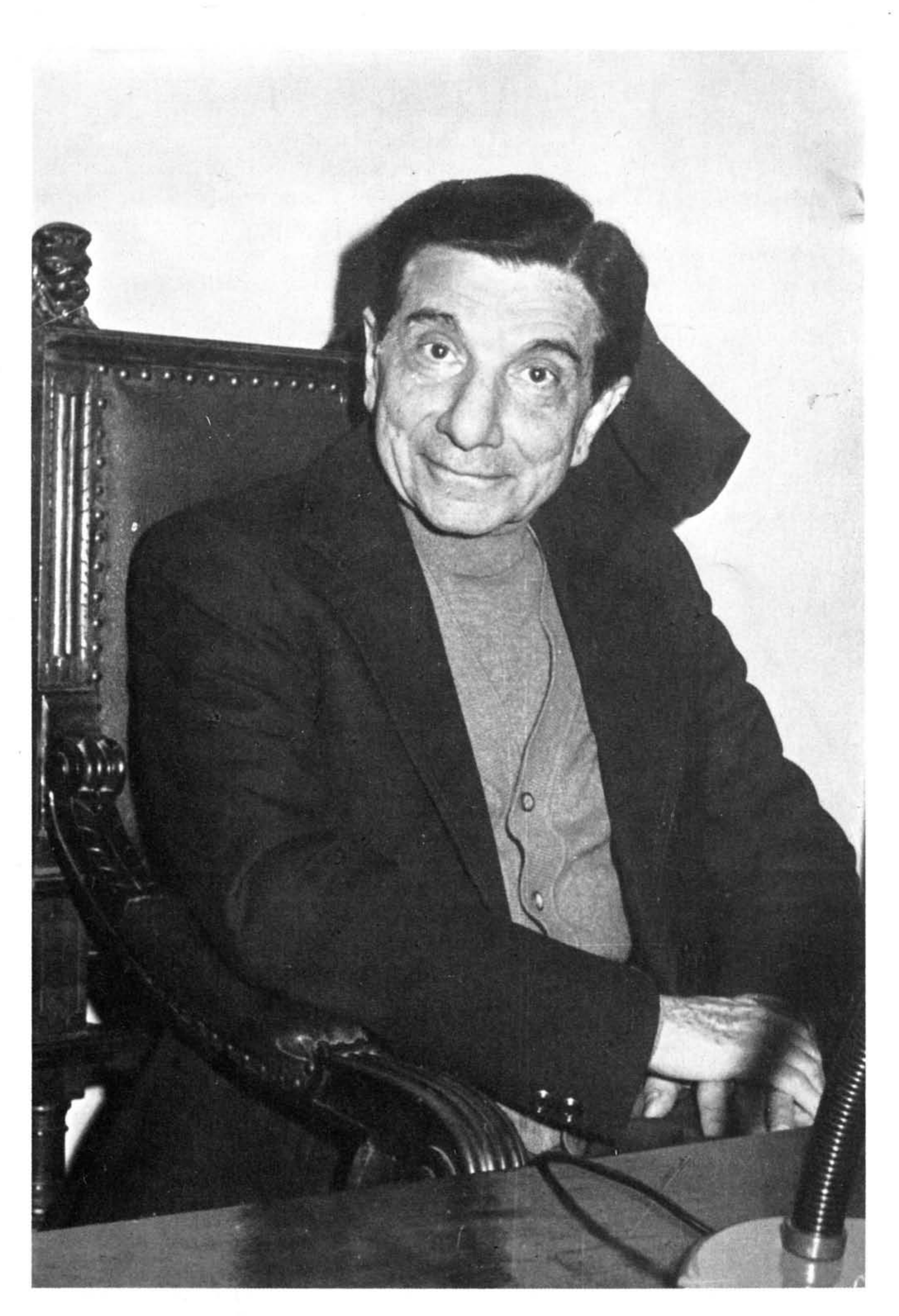
Los pueblos en general, cualesquiera sean las ideologías a las que el vaivén de la historia los somete, son solidarios entre sí, puesto que ellos son, en definitiva, la materia y la substancia infinitamente sensibles sobre las que trabaja inexorablemente la «obnubilación en marcha de la historia». Los pueblos latinoamericanos, las formas más avanzadas de su cultura, mucho deben también a la cultura del pueblo norteamericano. El está compuesto, además, por el aporte del enorme caudal del origen hispanoamericano cuya lengua es la segunda por su importancia cuantitativa, cultural y social en el gran país del norte. Sin necesidad, pues, de exclamar con exasperación patriotera o nacionalista «¡Iberoamérica para los iberoamericanos!», lo que sí hacen los pueblos iberoamericanos es convocar al pueblo norteamericano a una acción común en favor de la paz en el mundo, del respeto recíproco entre las naciones y de la activación y dignificación de la convivencia democrática contra los desmanes y abusos del poder alucinado por el mito del superhombre vencido en Vietnam, pero también en Hiroshima, que busca su desquite y vindicación.

Frente a esta apelación a la solidaridad de los pueblos entre sí por encima de las barreras ideológicas que los separan, apelación que puede parecer utópica o, en todo caso, cuando menos interjectiva, se yergue ese conjunto de países iberoamericanos con profundas diferencias económicas, políticas y sociales, según lo definió acertadamente el presidente argentino Alfonsín. Esta falta de unidad política y social sobre el trasfondo de la profunda unidad cultural hace que vivamos no todavía en la democracia sino —como lo advierte Octavio Paz— «en un régimen peculiar, un régimen *hacia la democracia*». Esto es, efectivamente, cierto. Paz observa que «la historia reciente nos enseña que el tránsito del despotismo a la democracia ha sido más fácil allí donde no ha aparecido, como casta o clase, una burocracia político-tecnocrática».

Hace poco Luis Marañón publicó un artículo sobre el tema de la unificación, titulado «La unidad latinoamericana, esa quimera» [2]. Sus reflexiones reflejan un estado de opinión bastante generalizado a propósito del problema en las dos orillas del océano. Marañón admite que el fracaso del panamericanismo se debió a la supeditación o más directamente al sometimiento que éste imponía a los países latinoamericanos con respecto al gobierno de Washington, pese a la pretendida doctrina de igualdad y trato justo. Recomienda, por tanto: «Los latinoamericanos tienen que desechar la morbosa relación con Estados Unidos, esa mezcla de atracción y repulsión que arranca

---

[2] V. *El País,* Madrid, 3 de junio de 1985.



Augusto Roa Bastos

de los primeros fervores independentistas. Una cosa es negociar con los norteamericanos en situación de igualdad y soberanía plena y otra muy diferente es dejarse arrastrar por el complejo de tener que admitir sin rechistar el destino manifiesto y el monroísmo, las dos musculosas doctrinas del imperio del dólar.»

Hemos visto que ante las «doctrinas» del imperio, sean las del destino manifiesto, del «big stick» o de la seguridad nacional, tal posibilidad de negociar en posición de igualdad pertenece, ella sí, al dominio de la quimera. El propio Marañón enumera las transgresiones del imperio y acaba insistiendo, también en tono de reproche: «¿Cuándo se permitirá a los pueblos latinoamericanos edificar libremente y sin tutelas su propio destino?» (¿reproche dirigido a quién?); o cuando solidariamente preconiza que «la unidad latinoamericana, esa quimera... como entidad política de nuevo cuño es algo que corresponde decidir y perfilar a los latinoamericanos, y nada más que a ellos». Extraña entidad política de nuevo cuño: la quimera.

Lo que se opone a la unidad latinoamericana es la misma causa que produjo su fragmentación neocolonial a través de «los manejos económicos sucesivos de británicos y norteamericanos» (como lo reconoce el articulista) y el estado actual de férrea dependencia impuesta por el «coloso del Norte». Va a ser difícil, como lo sugiere Marañón, citando a Cossío Villegas, que los pueblos latinoamericanos tengan que asumir la *fatalidad geográfica* de dicho coloso y aceptarla pasivamente «con vistas a los pactos del futuro y sin que ello suponga hipotecar los principios irrenunciables de *latinoamericanismo* y la capacidad general de maniobra». Esto es lo que torna quimérica, precisamente, la unidad latinoamericana.

Los pueblos latinoamericanos podrán asumir tal vez la *fatalidad geográfica* de estar situados en el área de influencia y dependencia del imperio del norte sin que esto implique aceptar resignadamente su tutela y mandato. Del mismo modo que, para bien o para mal, las naciones de Occidente (desde las potencias centrales a los países de la periferia dominada) asumen esta realidad geográfica, geopolítica, económica y militar. Lo hacen en todas sus instancias coyunturales y estructurales, adecuando a ellas sus sistemas de alianzas y de organizaciones regionales tendentes a proteger la expresión de sus singularidades y necesidades, de sus márgenes de maniobra y el equilibrio de competitividad en el mundo superindustrializado del presente. Tal es el caso de la Comunidad Europea o el *Commonwealth,* por ejemplo, con las múltiples organizaciones que derivan o que sustentan estos sistemas en el marco de las instituciones mundiales.

Si en Latinoamérica el desarrollo desigual de sus países, los regímenes autoritarios y antidemocráticos, la perpetuación de su atraso, agravado ahora por el peso irrescatable de la deuda externa, por la imposibilidad de colocar sus productos en los mercados controlados por los centros de poder internacional, no menos que por su incomunicación; si todo esto impide —como lo hace— la unidad de sus pueblos en una confederación orgánica de naciones, ella puede realizarse, sin embargo, gradualmente, como ya lo hemos visto, en el proceso de integración de la comunidad iberoamericana con España y Portugal. Comunidad basada en el respeto mutuo de la independencia y soberanía de cada nación, que se organiza y erige como un vasto movimiento de paz y concertación. Sus objetivos fundamentales son los de movilizar el formidable potencial de recursos del espacio iberoamericano para eliminar el

desequilibrio externo y el atraso tecnológico a la vez que para la instauración, consolidación y expansión de las instituciones democráticas pluralistas.

En este sistema de intercambio y complementación de las economías, de pluralismo político respaldado por el Estado de derecho en el que el disfrute de las libertades esté jurídicamente contrabalanceado por el ejercicio de las responsabilidades entre el individuo y la sociedad, el actual humillante estado de dependencia y atraso puede transformarse en el modelo nuevo de una interdependencia libremente determinada por la voluntad soberana de los pueblos.

Entre los días 27 y 30 de abril de 1983 se reunió en Madrid el coloquio *Iberoamérica: Encuentro en la democracia,* con los auspicios del Instituto de Cooperación Iberoamericana y el patrocinio de las altas autoridades del Estado español. Por el número y el aporte entusiasta de más de un centenar de los más calificados representantes de la política, la cultura, la economía y la ciencia de América Latina, España y Portugal, este encuentro constituyó un verdadero congreso inaugural de la Comunidad Iberoamericana de Naciones.

Un somero recuento de las principales conclusiones de las tres comisiones, socio-política, económico-científico-técnica y cultural, dan a éstas un carácter fundacional. En la introducción a la *Declaración de Madrid,* el escritor Gabriel García Márquez, premio Nobel de Literatura de 1982, las resumió de esta manera: «En el Encuentro se ha planteado, en primer término, la revalorización de las relaciones entre la Península Ibérica y la América Latina para desentrañar el significado exacto de nuestros nexos históricos y determinar de ese modo el papel verdadero que nos corresponde en el mundo. El bicentenario del nacimiento de Simón Bolívar y el inicio de la década de los 500 años de las Américas son dos acontecimientos propicios para emprender esta búsqueda conjunta del destino común, en un mundo amenazado por el suicidio nuclear. Por ello queremos definir la cooperación iberoamericana como una relación privilegiada entre pueblos que aspiran a un modelo nuevo de vida, sustentado por los valores básicos de nuestra conciencia ética y social, en donde los derechos humanos sean ciertos y donde la justicia social y la democracia sean una realidad para todos.»

Algunos puntos especialmente significativos de las declaraciones de las comisiones conviene destacar:

Mesa socio-política

— Rechazar el intento de involucrar los procesos internos de nuestras naciones, cuya solución sólo a ellas corresponde, en el conflicto de las superpotencias.

— Respaldas, firmemente, la amistosa acción mediadora adelantada por los Gobiernos de Colombia, México, Panamá y Venezuela para conjurar los peligros que amenazan la paz en América Central y para buscar el cese de las hostilidades en la República de El Salvador sobre la base de los principios de no intervención, derecho a la libre determinación de los pueblos, pluralismo ideológico y resolución de todas las diferencias exclusivamente por medios pacíficos.

— Rechazamos todas las políticas colonialistas. En consonancia con las resoluciones de las Naciones Unidas, reconocemos los legítimos derechos argentinos en las islas Malvinas.
— En relación con Gibraltar, la Comisión apoya unánimemente el restablecimiento de la integridad territorial española a invita a Gran Bretaña y España a entablar negociaciones con este fin.
— Reconocemos como a un instrumento de lucha contra la dependencia que sufren estos pueblos al proceso de integración de nuestra Comunidad en los organismos internacionales, alentando de forma conjunta el establecimiento de un Nuevo Orden Económico Internacional y del Desarme.
— Reconocemos que la solidaridad y la integración son necesarias para poner fin al proceso armamentista impulsor del endeudamiento de Iberoamérica, que distrae recursos necesarios para la consecución de justicia y desarrollo democrático en nuestros pueblos.
— Rechazamos la doctrina de la seguridad nacional y su internacionalización.
— Reconocemos el imperativo de una cooperación iberoamericana sustentada en el reconocimiento de la comunidad histórica y cultural con España y Portugal.
— No habrá independencia política autonómica sin previa desatelización cultural con respecto a grandes potencias o potencias que procuran, residualmente, protagonismos o nuevas formas de influencia.
— Constituir un foro que mantenga vivo y desarrolle el espíritu de paz, democracia, voluntad de integración y de cooperación.

Mesa económico-científico-técnica

— Los países iberoamericanos no pueden delegar en el liderazgo de los centros de poder internacional la responsabilidad de su desarrollo ni la consolidación de la libertad.
— Cooperación solidaria dentro del espacio iberoamericano para fortalecer los vínculos recíprocos y potenciar la proyección internacional de sus países.
— Concertación solidaria de los pueblos, en el marco de las instituciones democráticas de cada país para combatir la inflación y el desempleo, eliminar el desequilibrio externo y el atraso tecnológico.
— El debilitamiento de las corrientes de comercio y el proteccionismo creciente en los principales países industrializados impiden que la inmensa deuda acumulada en varios países iberoamericanos pueda ser satisfecha con las recetas tradicionales de comprimir la demanda y la producción.
— Ante la agudización de las tensiones internacionales y el vertiginoso aumento de los gastos militares a escala mundial, resulta inadmisible que en un mundo en que centenares de millones de seres humanos padecen la pobreza extrema, se despilfarren los recursos en armas, que en vez de asegurar la estabilidad de las relaciones internacionales, comprometen la paz y la sobrevivencia del género humano.
— La condición previa para el desarrollo científico-tecnológico de las sociedades iberoamericanas es la democratización de los sistemas de enseñanza, con

programas de investigación apropiados para resolver las necesidades básicas y escoger las tecnologías adecuadas y necesarias.

— La estrategia de cooperación deberá proponerse apoyar planes y programas nacionales de desarrollo científico tecnológico, realizando, al mismo tiempo, acciones conjuntas.

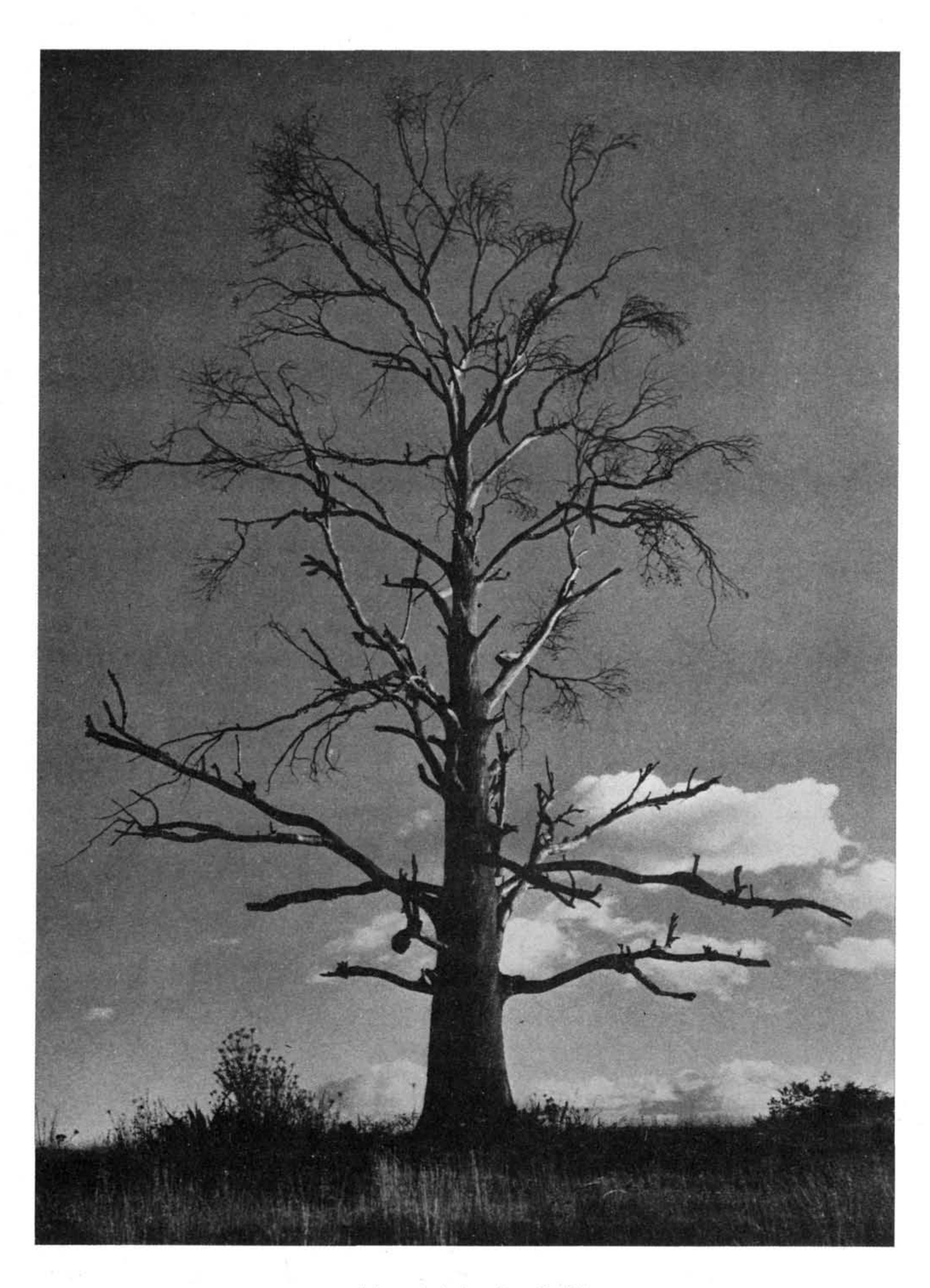
Mesa cultural

— Iberoamérica, en sus vertientes de ambos lados del Atlántico, se reconoce como una comunidad de pueblos que no sólo tienen un pasado y una cultura comunes, sino tareas conjuntas en el presente y el futuro para su libre desenvolvimiento.
— Entendemos la democracia como el sistema que permite y garantiza el desarrollo libre de cada individuo y de la comunidad de todos nuestros pueblos.
— Todo proyecto de cooperación cultural debe tener la diversidad y el derecho de todas las culturas a su desarrollo libre y autónomo, con hincapié en las culturas de las sociedades indígenas y en las formaciones culturales marginales.
— Nuestras culturas se debaten todavía en el problema de cuál sea su identidad, debido, principalmente, a la dependencia social y económica. Tanto el conocer lo que realmente somos, importa el conocimiento mutuo entre las distintas culturas que conviven en nuestro ámbito.
— Coordinación en la enseñanza de la historia en el ámbito iberoamericano [3].
— Formación de una Comisión de Cultura Iberoamericana de carácter consultivo permanente.
— Fundación de un Centro Iberoamericano de Estudios Avanzados, con carácter pluridisciplinario y autónomo, que promueva la investigación e intercambio de estudiosos e investigadores.
— Elaboración de una respuesta iberoamericana al reto que imponen las nuevas técnicas de comunicación.
— Reforzar la presencia de la lengua española en el mundo mediante la creación de los instrumentos técnicos necesarios para que consolide su condición de lengua universal de la cultura y de la ciencia.

AUGUSTO ROA BASTOS
2, rue Van Gogh
31300 TOULOUSE
Francia

[3] En el *Manifiesto de Madrid* del reciente congreso *El espacio cultural europeo* (análogo en muchos aspectos a la Declaración de *Iberoamérica: Encuentro en la Democracia)* se apoyó con entusiasmo el proyecto de la creación de una Historia Colectiva Europea accesible y difundible en los niveles más amplios en todos los idiomas de Europa.

Una Historia Colectiva de Iberoamérica (bilingüe, en español y portugués), elaborada en estudios conjuntos por los especialistas e investigadores más destacados de la Comunidad Iberoamericana, sería también altamente deseable y vendría a dar el más adecuado cumplimiento, en mi opinión, a esta recomendación básica de la Comisión del Encuentro con la cual se abren estas reflexiones sobre los dilemas de la integración iberoamericana.



(Autor de la foto: Juan Rulfo)

Exilios

En Tikal

Los estrelleros indios suben
a sus altas pirámides.
Sube también Mondoy
a observar su destino.

Espejo de la tierra el cielo
invierte en astros y estrellas
el dolor del hombre.
Aquel lucero de cárdeno
ardor —dice el astrólogo—
acusa un crimen. Aquellas
constelaciones: guerra.

Pero invocó Mondoy a Xáman
—señor del sueño—
y fue transportado al centelleante
camino de la galaxia. Allí los dioses
su inverso destino consultaban
en las lejanas pupilas de los hombres.
Fijos estaban los ojos de los astros
en los ojos de los amantes
—para la armonía de sus órbitas
en los ojos rabiosos que celan a su amante
—para las nefastas catástrofes
en los ojos que perdieron a su amante
—donde titilan lágrimas
que apagan soles
y encienden constelaciones.

Pensó, entonces, Mondoy:
—Un solo pensamiento
del corazón
puede legislar el Universo:

Y miró, arriba, las Pléyades,
la Osa, Aldebarán,
la Luna, las infinitas arenas estelares,
el cielo inmenso.
Y, abajo, solo un lecho.
El otro cielo.

Esclavitudes

Esclavitudes: endechas
de vocales plañideras:
Frentes inclinadas
cargan un sol, cargan una tarde a la espalda
y el mecapal se mancha de crepúsculo.
Ya te aderezas con la flor de tu ira
Ya te cubres el rostro con la máscara ritual
Tu danza es la cautela
Ya te despojas de tu andar callejero
Tu paso es el tigre.
Ya dispara flechas tu arco
como silvos de serpiente.
Valiente es tu lucha. Y ganas
tu libertad.
Ahora
a tus ojos eres un dios erguido.
Tu frente en alto
es un sol de orgullosa lumbre.
¿Quién podrá con la flor de tu ira?
¿Quién se atreverá
a detener el paso del tigre?
Tus órdenes son tajantes como cuchillos.
Has vencido.
Pero otras frentes se inclinan
al peso de tu libertad.
¡Esclavitudes!

Atabal en memoria de una historia perdida

En las constelaciones nuestros muertos
formaron corros titilando sus consejos.
La sabiduría junta lo vario,
concilia lo distinto, nos decían.
Eramos pares
y en igualdad se regía nuestro pueblo.
No así lo niquiranos, nuestros vecinos
sumisos a un jefe. Colocaban esteras
a los pies del Cacique
para que no tocara tierra.
Nuestros padres miraron con desprecio
su gente belicosa
su cerámica torpe
la hojarasca de sus cantos épicos
sus bárbaros festejos
donde sólo bailan hombres
—guerreros con lanzas—
al toque del tambor.

Un día nos retaron
nos robaron tierras y mujeres
y el Consejo nos convocó a la guerra
y conocimos la victoria.
¡Ay
Lo que fuera nuestro orgullo
es ahora nuestro lamento!

Desde las estrellas
los ojos de nuestros dioses
ya no se asoman. Con las armas
ganamos, pero las armas nos perdieron.
Ahora suena el tambor
Ahora nuestra cerámica perdió su arte
y preferimos en los bailes
los guerreros con lanzas.
Y colocamos esteras a los pies de los Jefes
para que no toquen la tierra.

Consejo del anciano Nuyumbe al joven poeta Mondoy

Cuando escribas sobre este pueblo
no caigas en el fácil recurso
de apelar a sus muertos. Sobrados
héroes tuvo y no pocos
hechos épicos
registra su historia. ¡Deja eso
a los poetas oficiales / a los laureados!
Tú recoge las palabras
esparcidas en este atardecer
aldeano. Percibe
las voces que perecen
que son las permanentes.
Las galaxias no tienen
tanta historia
como el enjambre
de estas vidas reunidas
por el viejo sol que cae.

¡No cantes al pueblo.
Déjalo cantar en ti!

Exilios

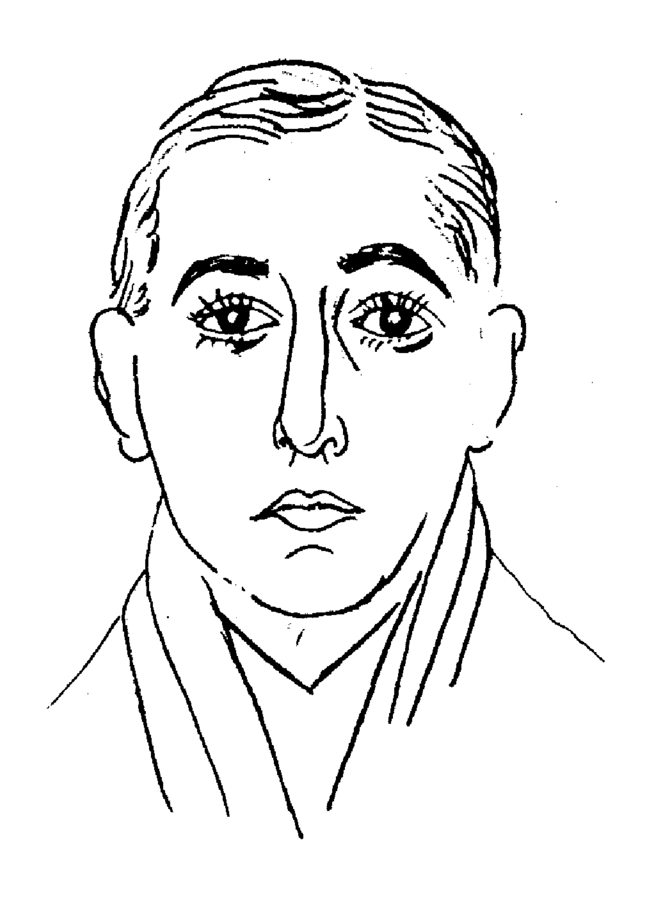
A Stefan Baciu

Cuando canta el gallo me levanto
y veo el amanecer de mi patria
Es hermosa y radiante y mi corazón
es un rey que recibe su trono
No. No me iré de mi patria. Aquí moriré.

Pero se pone el sol y vuelvo mis ojos
al país de mis sueños
y toda la ceniza del mundo cae sobre su faz
Entonces quisiera ser extranjero
para regresarme a mi patria
Entonces oigo el rumor feliz de las ciudades
que no son mías

Oigo la noche llena de exilios
Debo partir, me digo
y mi sueño es un viaje bajo la tutela
de los astros
Hasta que canta el gallo
y otra vez el amanecer se apodera de mi canto
No. No me iré.
Y vuelvo
a levantar el muro con las piedras que cayeron.

PABLO ANTONIO CUADRA
Diario «La Prensa»
Km. 412
Autopista Doctor Pedro J. Chamorro
Apartado Postal 192
MANAGUA D. N. (Nicaragua)



VICENTE HUIDOBRO, por Pablo Picasso. (Este dibujo está fechado el 10 de diciembre de 1921)

La teoría poética del creacionismo

El creacionismo aloja cumplidamente todos los requisitos de que pueda ser contenedor un posible estatuto destinado a definir e identificar, a manera de base conjunta, los rasgos comunes esenciales determinantes de los fenómenos poéticos correspondientes a la vanguardia histórica. Dentro de una proposición de síntesis, pienso que dicho estatuto sería reducible a cinco factores: 1) Ruptura violenta con la retórica artística y el pensamiento heredados y, socialmente, con la burguesía. 2) Explicitación programática de contenido doctrinal innovador. 3) Teoría programática susceptible de ser puesta en relación directa con otros sectores de la cultura o las artes. 4) Consecución —o intento de consecución— artística (literaria) de los postulados programáticos. 5) Capacidad de persuasión internacional.

El creacionismo (que junto con el ultraísmo —que él mismo alimentó— produjo dentro del mundo hispánico el marco inicial indispensable para la expresión de las necesidades poéticas vanguardistas) se instala, pues, en el mapa de los continuados fenómenos de vanguardia cuyo estallido iniciaron fundamentalmente futurismo y cubismo antes de finalizar la primera década del presente siglo y, en lo esencial, concluye con la poderosa etapa final del surrealismo [1].

La teoría poética [2] del creacionismo se encuentra vertida en manifiestos, artículos,

[1] No voy a trazar aquí un análisis histórico-literario de la Vanguardia en general, ni de la vanguardia hispánica; ello supondría escribir otro estudio distinto al que ahora presento, si bien es cierto de todo punto que tal cosa vendría a representar la globalmente necesaria contextualización de nuestro actual objeto de estudio. En cualquier caso, no me sustraeré a señalar unas pocas referencias bibliográficas que, junto con las que efectuaré más adelante, faciliten mínimamente una imagen histórico-literaria de conjunto haciendo notar, sin embargo, el hecho de que a mi juicio los estudios acerca de la vanguardia adolecen de ordinario de graves deficiencias e incorrecciones de perspectiva. Un inteligente ensayo general fue el de Octavio Paz en *Los hijos del limo* (Barcelona, Seix Barral, 1974); muchísimo más próxima al dato concreto, aunque tan útil como a veces torcida, es la *Historia de las Literaturas de Vanguardia,* de Guillermo de Torre (Madrid, Guadarrama, 1974, 3.ª ed., 3 vols.); por mi parte espero ofrecer pronto un estudio globalizador de nuestra vanguardia en *La Concepción de la Modernidad en la Poesía española* y en mi síntesis de *La poesía en el siglo* XX *(hasta 1939)* (que aparecerá en Madrid, Taurus); otros dos volúmenes que evitarán muchas referencias son el de Paul Ilie (ed.), *Documents of the Spanish Vanguard* (Chapel Hill, The Univ. N. Carolina Press, 1969) y el de J. Brihuega (ed.), *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales* (Madrid, Cátedra, 1979); y específicamente para la cuestión creacionista, René de Costa (ed.), *Vicente Huidobro y el creacionismo* (Madrid, Taurus, 1975). Con esto me basta para lo que ahora pretendo; de lo contrario sería interminable.

[2] Entiendo rigurosamente por teoría poética la teoría literaria explícita, que no es, por supuesto, ni la teoría implícita en los textos artísticos ni la crítica literaria en sentido estricto. Así pues, no vamos a estudiar aquí la poesía de Huidobro (si exceptuamos las referencias imprescindibles, además del caso particular de poemas que a un tiempo se constituyen en discurso versal de concepto teórico), ni sus escritos acerca de otros autores o libros. He hecho un análisis epistemológico del problema en «La crítica literaria actual: delimitación y definición», en mi ed. *Introducción a la Crítica literaria actual,* Madrid, Playor, 1984, págs. 10 y ss.

ensayos breves y algunos poemas de Vicente Huidobro, así como en varios textos de su discípulo Gerardo Diego, quien contribuyó señaladamente, según demostraré, al pensamiento programático creacionista a partir de los presupuestos básicos que recoge de su maestro. A todo ello cabe sumar el manifiesto de Juan Larrea *Presupuesto vital,* firmado también por César Vallejo.

El pensamiento poético doctrinal de Huidobro se expresó en principio por medio del manifiesto *«Non serviam»,* el «Prefacio» al poema *Adán* [3] y un «Arte Poética» en verso que abre *El espejo de agua* [4]; pero sin duda el gran bloque de sus escritos sobre la materia es el recopilado bajo los títulos *Pasando y pasando* y, más específicamente, *Manifiestos* [5]. Distinto asunto, que estrictamente aquí no nos concierne, es aquel que se refiere a ideas sociales, políticas, sobre América o de cualquier otra índole desligadas en lo sustancial del estudio teórico-literario [6].

Huidobro se había formado, durante su adolescencia y primera juventud, dentro de la poesía modernista. De hecho sus primeros trabajos en verso, poema en prosa [7], prosa poética y artículos se instalan dentro del ámbito estético finisecular dependiente, sobre todo, del simbolismo. Huidobro alcanzó a escribir, siendo todavía muy joven, acerca de D'Annunzio o Villaespesa, pero ya en «El arte del sugerimiento» —pese al término evocativo simbolista que utiliza— se advierte que sus opiniones en torno al pensamiento artístico decadentista quedan desbordadas por impulsos incontenibles de originalidad: «Dejemos una vez por todas lo viejo. Guerra al cliché» (pág. 691). De modo análogo sucede en «Yo» (págs. 651-60), artículo en el que incluso surgen los temas del mal y el crimen, sobre cuya acendrada caracterización tópica decadentista no es necesario que nos detengamos. Sin embargo, la manifiesta vitalidad innovadora que muestra el poeta diríase que permite prever el camino poético revolucionario huidobriano, su inmediato desprendimiento de una estética ya fenecida desde el punto de vista de la decisoriedad.

Tanto *Adán* como *El espejo de agua* señalan la puesta a punto de presupuestos estéticamente sólo resolubles dentro de una concepción artística de vanguardia. Lo que en *Adán* argumentaba una recreación del mundo desde el poema, en el «Arte Poética» que contiene *El espejo de agua* sería argumento programático formalizado en verso; y ya en el siguiente libro, *Horizon carré,* praxis de acceso ontológico vanguardista al discurso poético y la consideración del texto como objeto susceptible de desconvencionalización espacial-textual desintegradora.

[3] *«Non serviam»* es el primer texto programático huidobriano. Cf. V. Huidobro, *Obras completas,* I, prólogo de Hugo Montes, Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1976, págs. 715-6. El «Prefacio» data de 1916; cf. *Id.,* págs. 187-190. En adelante citaré siempre por esta edición, indicando sólo entre paréntesis número de página correspondiente al vol. I.

[4] 1.ª ed. en Buenos Aires, Orión, 1916; 2.ª ed. en Madrid, Pueyo, 1918; en O.C., I, págs. 219-223.

[5] Aparecido como *Manifestes* (1925). Cf. O.C., I, págs. 715-756. Para *Pasando y pasando,* págs. 651-713.

[6] Cf. *Finis Britannia* (págs. 758-855) y *Artículos* (págs. 857-908).

[7] Me permitiré señalar que, en contra de lo que habitualmente se dice, el género del poema en prosa es de origen romántico anglogermánico y no francés, y en España existe como tal, independientemente de la lengua francesa, desde la primera época de nuestro romanticismo. Cf. P. Aullón de Haro, «Ensayo sobre la aparición y desarrollo del poema en prosa en la literatura española», en *Analecta Malacitana,* II, 1 (1979), págs. 109-136.

El poema antecitado «Arte Poética» presenta con mayor o menor decisión, según las referencias concretas de que se trate, conceptos nucleares de orden vanguardista, en este caso de imbricación con la que será doctrina del creacionismo:

1) *Que el verso sea como una llave*
Que abra mil puertas.
Una hoja cae; algo pasa volando;
Cuanto miren los ojos creado sea, [8]
Y en el alma del oyente quede temblando.

2) *Inventa mundos nuevos y cuida tu palabra;*
El adjetivo, cuando no da vida, mata.

3) *Estamos en el ciclo de los nervios.*
El músculo cuelga,
Como recuerdo, en los museos;
Mas no por eso tenemos menos fuerza:
El vigor verdadero
Reside en la cabeza.

4) *Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!*
Hacedla florecer en el poema;
Sólo para nosotros
Viven todas las cosas bajo el Sol.

5) *El poeta es un pequeño Dios.*

La primera estrofa ciertamente exhorta a la amplitud semántica del verso, a su deseable carácter plurisignificativo. La observación de que algo vuela remite al tópico creacionista y cubista de «alas», que sería difundidísimo; mientras que la *creación* de aquello que se mira presupone la no reproducción de la realidad, la idea de antimimetismo que otorga al texto artístico la categoría de realidad autónoma distinta de la realidad del mundo, noción originariamente creada por el romanticismo alemán y que, tras su discurrir exacerbado por la doctrina del arte por el arte, particularmente parnasiana, es retomada por el pensamiento de vanguardia (Kandinsky, Reverdy, Epstein, etc.) hasta desembocar en el concepto más radicalizado y extensivo de novedad. El primer verso de la segunda estrofa viene a ser una matización de lo mismo. A continuación, junto al deseo de ofrecer un lenguaje bien trabajado, se avisa acerca de la peligrosidad en el uso del adjetivo, a lo cual anteriormente se había referido Marinetti, después lo apuntaría Borges en su manifiesto *Ultraísmo,* así como Ezra Pound desde otra perspectiva [9]. En fin, el tratamiento restrictivo o ajustado del

[8] Este verso, cuarto de la primera estrofa, no consta en la 1.ª ed.

[9] Escribía Marinetti: «Si deve abolire l'aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo colore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è inconcepibile con la nostra visione dinamica

adjetivo por Huidobro incide intencionadamente sobre cuál era la realidad lingüística modernista en lo que a esa categoría gramatical concierne: una realidad abusiva y fuertemente estereotipada a la que sólo restaba caer en un definitivo descrédito. La tercera estrofa, por su parte, representa a la época actual como de agitación; el reposo y el músculo han sido relegados a los museos; es en la mente donde radica la fuerza del poeta. La cuarta estrofa reincide sobre la cuestión del antimimetismo, centrándose en la repulsa del tipo de discurso poético bien parafrástico de la realidad o bien evocativo: el poema ha de crear su *propia* belleza (rosa). De ahí, puesto que existe una nueva realidad creada por el poeta, la subsiguiente deificación de éste.

El punto de partida de la poética huidobriana en el «Prefacio» de *Adán* es, como obvia ruptura vanguardista, el completo rechazo del legado retórico modernista:

> La poesía castellana está enferma de retoricismo; agonizante de aliteratamiento, de ser parque inglés y no selva majestuosa, pletórica de fuerza y ajena a podaduras, a mano de horticultor (pág. 188).

Convendrá tener presente que el modernismo, en líneas generales, a diferencia del 98, incardinó su lenguaje dentro de la tradición de la poesía española correspondiente a la primera época romántica (Espronceda, Zorrilla, Arolas...), cuya verbosidad y altura tonal, a menudo extremada y anuladora de la idea poética y el ritmo escueto, quedaría bien disociada del fundamento más preciso, esencialista y refrenado del lenguaje de los poetas de la segunda época romántica (Ferrán, Bécquer, Rosalía...), magníficamente heredado por Antonio Machado. Ahora bien, la vanguardia haría tabla rasa de esa doble vertiente. En oposición al estado retórico modernista, Huidobro propone la necesidad del versolibrismo, que a él se le mostró fórmula necesaria y liberadora en el momento de componer *Adán*. Así, explica que «una vez concebida la idea de mi poema, la primera pregunta que me hice fue sobre el metro en que debía desarrollarlo» (pág. 187); enunciado éste que recuerda la famosa poética de Edgar A. Poe en la manera de proceder [10]. Huidobro aduce cómo los retóricos españoles confunden el verso libre con el verso blanco. Para él el problema consiste en trasladar el sentido del ritmo, que los antiguos discernían dentro de los límites del verso, a la unidad más amplia de la estrofa, en la cual se ha de atender a su «armonía total», armonía desprovista del «compás machacante de organillo» (pág. 188). Resultando de ese modo que, al no existir una cantidad métrica preestablecida, «la idea es la que debe crear el ritmo y no el ritmo a la idea» *(ibíd.)*. Se trata, a fin de cuentas, de una reproducción de la teoría de Mallarmé [11]. En otro lugar, en un artículo acerca

---

poiché suppone una sosta, una meditazione». Cf. *Teoria e invenzione futurista,* Prefazione di Aldo Palazzeschi. Introduzione, testo e nota a cura di Luciano De María. Verona, Mondadori, 1968, pág. 41. Borges enuncia como segundo punto programático en su manifiesto *Ultraísmo* (1921): «Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.» Cf. O. Collazos (ed.), *Los vanguardismos en la América Latina,* Barcelona, Península, 1977, pág. 135. Por su parte, Pound aconsejaría: «No emplees ni una sola palabra superflua, ni un sólo adjetivo que no sea revelador»; y más adelante: «Menos adjetivos coloridos para acojinar los golpes y debilitar el impacto.» Cf. *El arte de la poesía,* México, Joaquín Mortíz, 1970, págs. 9 y 20-21, respectivamente.

[10] Cf. «Filosofía de la composición», en *Ensayos y críticas,* ed. de Julio Cortázar, Madrid, Alianza, 1973, págs. 65-79.

[11] Según Mallarmé el verso es posible encontrarlo en cualquier lugar en que la lengua haga ver su ritmo.

de «El Futurismo», Huidobro argüiría —pese a valorar a Marinetti como gran poeta— que

> En lo único que estoy de acuerdo con Marinetti es en la proclamación del verso libre. Y esto antes lo hicieron a la maravilla Krysinska, Gustave Kahn y Vielé-Griffin [...] Y nosotros proclamamos el verso libre aunque Verlaine haya dicho a María Krysinska: *esto en mi tiempo se llamaba prosa* [...] El verso libre sólo ha roto con el pesado y monótono compás antiguo (pág. 699).

Allí mismo comenta Huidobro el futurismo de Gabriel Alomar, que antecedió al de Marinetti, puntualizando la actitud más lógica y serena del mallorquín, si bien reclama para Armando Vasseur «la gloria de ser el primer futurista» (pág. 700). Sea como fuere, y aunque evidentemente existió un cierto adelanto ideológico de Alomar respecto de Marinetti (no merece la pena que nos detengamos en el caso de Vasseur), lo cierto es que al italiano es a quien corresponde la creación de un movimiento vanguardista, una poesía y, quizá sobre todo, una teoría programática de primerísimo orden. Y ello poco, o mejor nada, tiene que ver con Alomar [12].

Aunque aquí no hayamos de proceder al análisis, debe quedar presente que la poesía de Huidobro contiene destacables elementos futuristas, precisamente de maquinismo [13]. Ahora bien, el poeta chileno se reiteraría en su postura antimaquinista. Todo parece indicar, pues, que lo que él pretendía era sencillamente —aspecto que lo aproxima al cubismo— evitar la preponderancia de ese tipo de elementos dentro del universo poemático, que se convirtieran por sí mismos, como en último término proponía Marinetti, en un fin poético o en una tópica análoga a aquella otra que representó la mitología clásica en otro tiempo y el modernismo había reincorporado. La posición de Huidobro se acerca así a la de Max Jacob, para quien, con muy buen criterio, el problema consistía no en introducir máquinas en el poema, sino en que éste fuera capaz de producir su vibración. Según expone Huidobro:

> No es el tema sino la manera de producirlo lo que lo hace ser novedoso. Los poetas que creen que porque las máquinas son modernas, también serán modernos al cantarlas, se equivocan absolutamente.

Véase *Oeuvres Complètes,* ed. de Jean Aubry, París, Gallimard, 1961, págs. 360-368. Entre otros, también se refirió al ritmo como fundamentador del verso Campoamor en su idealista *Poética,* Madrid, Felipe González Rojas, 1902 [2]. Es preciso reconocer que aún no disponemos de un estudio global y definitivo sobre el tema del ritmo y del verso libre. Sobre este último véase el interesante trabajo de T. S. Eliot, «Reflexiones sobre el *vers libre*», en *Criticar al crítico y otros escritos,* Madrid, Alianza, 1967, págs. 243-252.

[12] No ha sido entendido así por Cano Ballesta en su estudio de sociología literaria, *Literatura y tecnología,* Madrid, Orígenes, 1981, págs. 67 y ss., donde parece seguir las opiniones de Lily Litvak vertidas en un artículo que él cita: «Alomar and Marinetti. Catalan and Italian Futurisma», en *Revue des langues vivantes,* 6 (1972).

[13] También debe verse, por otra parte, Antonio de Undurraga, «Juicios de Huidobro sobre Marinetti», en su «Teoría del Creacionismo», que sirve de introducción a la antología de V. H., *Poesía y Prosa,* Madrid, Aguilar, 1967, págs. 26-32. Remitiéndose a la primera época huidobriana, dice Saúl Yurquievich —por cuya opinión me inclino— «Ana Pizarro, autora de una tesis doctoral sobre la evolución de la poesía creacionista (Facultad de Letras de la Universidad de París, 19 de junio de 1968), considera más decisiva que la influencia de Emerson aquella que Apollinaire pudo ejercer a través de su libro *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques,* publicado en París en 1913. Como Huidobro en *Pasando y pasando* (1914), alude al cubismo, podría conjeturarse conocimiento del texto de Apollinaire. Considero más fundada la sospecha de algún contacto de Huidobro con los manifiestos futuristas, bastante anteriores al libro de Apollinaire». Cfr. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana,* Barcelona, Barral, 1973 [2], pág. 111.

Si canto al avión con la estética de Víctor Hugo, seré tan viejo como él; y si canto al amor con una estética nueva, seré nuevo.

El tema carece de importancia para la modernidad o antigüedad de una obra. Las máquinas son sólo aburridoras, huelen a moderno externamente, a moderno fácil, a moderno de aspecto, a moderno, a moderno... (pág. 744).

Nada de máquinas ni de moderno en sí. Nada de *gulf-stream* ni de *cocktail,* pues el *gulf-stream* y el *cocktail* ya son más máquinas que una locomotora o una escafandra, y más modernos que Nueva York y los catálogos (pág. 752) [14].

Puesto que los elementos citados han sido poetizados ya —y a ello ha contribuido el mismo Huidobro—, su rechazo posee perfecto sentido bajo el punto de mira de que «el gran peligro del poema es lo poético» (pág. 752), aserción concordante con esta otra suya que también funciona directamente hacia propósitos de novedad: «hay que buscar siempre» (pág. 751). Si la poesía es una búsqueda continua, el poeta es un explorador, «equivale a Vagabundo sin oficio activo» (pág. 751):

Como especialista, tu primera especialidad, poeta, es ser humano, integralmente humano. No se trata de negar tu oficio, pero tu oficio es oficio de hombre y no de flor (...). Queremos un ancho espíritu sintético, un hombre total, un hombre que refleje toda nuestra época, como esos grandes poetas que fueron la garganta de su siglo (pág. 756).

---

[14] Ya he hecho notar en otras ocasiones, tomando el problema desde su raíz, cómo el Romanticismo, al tiempo que hacía predominante la subjetividad sobre el mundo objetivo, devaluó extraordinariamente el interés y redujo la frecuencia de uso de objetos procedentes de la realidad empírica, hecho ante el cual reaccionaría Goethe. Por contra, las corrientes literarias y teóricas de orden positivista (Realismo y Naturalismo), puesto que centraban sus ejecuciones sirviéndose de la *observación* y, por consiguiente, tratando de desterrar la *imaginación,* estimaron de forma decidida la representación de la realidad y sus elementos objetuales. Ahora bien, la Vanguardia, negadora profunda del subjetivismo simbolista, de la herencia artística de la problematicidad del *yo* romántico y su trascendentalismo, encontró en la aprehensión de los objetos distintivos del mundo moderno una de sus razones decisivas de búsqueda de novedad e imbricación directa con todo aquello que reflejase modernidad de última hora. De ese modo se operó una curiosa síntesis de idealismo y positivismo en virtud del acelerado proceso de fervor objetual, sobre todo maquinístico, vanguardista. Como más adelante comprobaremos, el Creacionismo también dispuso sus peculiares modos de acercamiento a lo que en líneas generales hemos denominado positivismo, al margen de la cuestión global de los objetos vanguardistas, y pese al extremo idealismo utópico que en último término su doctrina representa. Sin embargo, por otra parte, no puede olvidarse que, de forma parecida a como las raíces del positivismo son detectables en la especulación de los románticos, la razón poética de los objetos vanguardistas procede en lo esencial de Baudelaire y el Simbolismo. La novedad e integración objetual de la misma se centraba en la tópica del contexto urbano, íntimamente conectado a un sector del pensamiento simbolista y su poética de las urbes. En consecuencia, el paso del Simbolismo a la Vanguardia delimitaba a este propósito no un cambio de actitud sino el enfrentamiento radicalizado a una contextualidad urbana y objetual más desarrollada: un mayor nivel de tecnificación, una mayor utilización del metal... Esto es, la diferencia entre el París decadentista (v. gr. un cuadro de Pisarro) y el Nueva York de las primeras décadas de nuestro siglo. La vanguardia futurista abanderó una radicalizadísima incorporación objetual maquinística al universo poemático. El cubismo, por su parte, actuó con pretensión mucho más moderada otorgando sus preferencias a los objetos de clara proximidad cotidiana, basando su criterio estético más en los perfiles y el análisis de formas de la realidad normal que no en lo maquinístico, la velocidad o la violencia bélica. En España, el problema teórico y crítico en sentido vanguardista fue presentado, valiéndose de ideas ajenas, por Guillermo de Torre en su artículo «Valoración estética de los elementos modernos», en *Cosmópolis,* X, 37 (1922), págs. 52-58. En última instancia se puede concluir, pues, que todo el asunto no es sino la necesariedad perentoria de la mente humana por nombrar y hacer suya la realidad y sus cambios.

Retoma Huidobro, en consecuencia, la ideación hermetista del hombre integral así como, en último término, la propuesta de una poesía sintética según la formulara Jean Paul probablemente a partir de Schiller y Novalis [15]. De otra parte, Huidobro aboga por «una estética compuesta por los poetas», «hecha por las *personas de dentro,* por los iniciados y no por los que miran de lejos» (págs. 748 y 750), cuya visión poética es tan equívoca como pueda serlo la de un poeta sin formación científica haciendo ciencia. Argumentos que de nuevo parecen proceder de la *Introducción a la Estética,* de Jean Paul.

El núcleo del pensamiento poético huidobriano, siguiendo el esquema de jerarquización revolucionaria anticlásica estatuido por el Romanticismo, reside en el concepto (que ya hemos podido ver en su «Arte Poética») de antimímesis. A ello se refiere esencialmente el título antihoraciano y antiaristotélico de su primer manifiesto: *«Non serviam».* Negación que «no era un grito caprichoso, no era un acto de rebeldía superficial. Era el resultado de toda una evolución, la suma de múltiples experiencias» (pág. 715); esto es, el resultado de una concientización sucesivamente renovada a partir de la ideología romántica cuyo discernimiento es trascendental para el pensamiento crítico y el arte modernos: «El poeta, en plena conciencia de su pasado y de su futuro, lanzaba al mundo la declaración de su independencia frente a la naturaleza» *(Ibíd.).* O, dicho de otro modo: «el poeta no debe ser más instrumento de la naturaleza, sino que ha de hacer de la naturaleza su instrumento. Es toda la diferencia que hay con las viejas escuelas» (pág. 752). Afirmación esta última que hace ostensible la preponderancia extrema que la conciencia poética de Huidobro reservaba a la idea de autonomía del arte con respecto al mundo, asimilándose así a la corriente de modernidad romántica, simbolista y, finalmente, de vanguardia, cuya mejor articulación de origen arranca de la aún moderada exposición kantiana del problema en la *Crítica del Juicio* [16].

Desde este ángulo de análisis puede comprenderse cómo el arte, discurso autónomo, es de naturaleza, en cierto sentido, parangonable a la del discurso de la ciencia, y que en el «prefacio» el autor de *Adán* pusiese empeño —siguiendo, a su vez, el *Preface* de Wordsworth [17]— en aseverar su ceñimiento poemático a «las verdades científicas, sin por esto hacer claudicar jamás los derechos de la poesía», exponiendo, asimismo, su deseo de escribir una «Estética del Futuro, del tiempo no muy lejano en que el arte esté hermanado, unificado con la Ciencia». Es por ello que en *Adán* «puede fácilmente advertirse el origen marino de la vida» (pág. 187). Se observará, por tanto, que tal derivación temprana de Huidobro hacia la razón científica llega, aproximadamente, a coincidir con las pretensiones filosófico-científicas del Naturalismo, tanto biologista como novelístico, y, en general, las corrientes positivistas. Pero cuando el

---

[15] Cf. Jean Paul, *Introducción a la Estética,* Buenos Aires, Hachette, 1976; Schiller, *Sobre la poesía ingenua y sentimental,* Buenos Aires, Hachette, 1954; Novalis, *La Enciclopedia (Fragmente),* Madrid, Fundamentos, 1976.

[16] He efectuado un análisis de la reflexión de Kant y la posterior evolución del problema en «La construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en mi ed. *Introducción a la Crítica literaria actual,* cit. Véase también para lo que sigue.

[17] Cf. *Prefaces,* en *Wordsworth's Literary Criticism,* ed. de W. J. B. Owen, Londres-Boston, Routledge and Kegan Paul, 1974.

poeta alcanza a desarrollar con mayor madurez y dimensiones su teoría estética escribirá, apuntando indirectamente al concepto de verosimilitud, cómo:

> La idea de que la verdad del arte y la verdad de la vida están separadas de la verdad científica e intelectual, viene sin duda de bastante lejos, pero nadie la había precisado y demostrado tan claramente como Schleiermacher cuando decía, a comienzos del siglo pasado, que «la poesía no busca la verdad o, más bien, ella busca una verdad que nada tiene en común con la verdad objetiva» (págs. 719-20).

Se mantiene así íntegro, pues, en su incorporación al mundo, el concepto de autonomía artística, antes parcialmente empañado por la puntualización cientifista procedente de Wordsworth. Como arguye el poeta, la verdad centífica y de la vida precede a la existencia del artista, mientras que la verdad artística es la producida por él [18].

Según el esquema huidobriano expuesto en «La creación pura», el arte se ha presentado o es susceptible se presentarse en tres diferentes fases, fases que pretende argumentar mediante una aproximación a la filosofía científica positiva, con el consiguiente alejamiento de consideraciones metafísicas. Su esquematización es, en efecto, rigurosa, y se asemeja tanto a la distinción de cuatros edades literarias realizada por Shelley en un *Defence of Poetry* (1821) como, también en considerable medida, al biologismo evolucionista y a los sistemas filosófico-herméticos que aplican estructuras proyectoras acerca de la evolución del hombre. Naturalmente, no voy a hacer aquí un análisis de esos órdenes globalizadores-evolutivos, su complejidad y alcance nos conduciría al relato de extensas corrientes de pensamiento que, en el marco del mundo moderno, probablemente encuentran en Vico y Hegel [19] sus dos lugares de reflexión más aquilatada. Los términos de Huidobro son como sigue:

— Arte inferior al medio *(Arte reproductivo)*.
— Arte en armonía con el medio *(Arte de adaptación)*.
— Arte superior al medio *(Arte creativo)*.

---

[18] Cf. F. Schleiermacher, *Monólogos*, ed. de R. Castilla, Buenos Aires, Aguilar, 1980 [5]. Téngase presente que las ideas del pensador alemán se encuentran íntimamente comprometidas con la filosofía idealista de la relación sujeto/realidad tempranamente esbozada por Berkeley en el *Tratado sobre los principios del conocimiento humano* (Madrid, Gredos, 1982) y agudísimamente criticada por Hegel en cuanto a su derivación poética solipsista, que sería estabilizada por el Simbolismo. También recuérdese que a juicio de Hegel el fin último del arte era la verdad. Cf. Hegel, *Estética*, versión esp. de la 2.ª ed. de Ch. Bernard, Madrid, Faure, 1908, 2 vols.

[19] Juan Bautista Vico ya expuso en 1725, en su precocísima obra sobre los principios de una ciencia nueva en torno a la naturaleza común de las naciones, una teoría acerca de las edades cíclicas del hombre de gran repercusión lingüístico-estética donde el origen de la lengua quedaba atribuido al instinto y al sentido poético en contra del raciocinio. Cf. *La Scienza Nuova*, ed. de Paolo Rossi, Milán, Rizzoli, 1977, libro que tanto interesaría a Coleridge, Marx y Croce. No menos influyente en ciertos sectores cientifistas del pensamiento decimonónico fue, entre otras, la reformulación de las edades cíclicas propuesta por Augusto Comte en su *Discurso sobre el espíritu positivo*. En cuanto a Hegel, cuya descripción cíclica sí que atañe directamente al arte y debe considerarse paralela respecto de la que a continuación reproduciremos de Huidobro, el sistema se plantea igualmente en tres fases en las cuales los conceptos de relación son los artísticos *forma* e *idea* con resultados de inadecuación para el primer caso, conjunción para el segundo (arte clásico) e inadecuación para el tercero (arte romántico). Cf. Hegel, *Estética*, ed. cit.

Cada una de estas fases puede considerarse histórica —como en Shelley—, y a su vez implica otras tres que resumen la evolución de cada una de ellas.

— Predominio de la inteligencia sobre la sensibilidad.

— Armonía entre la sensibilidad y la inteligencia.

— Predominio de la sensibilidad sobre la inteligencia (pág. 718).

Obviamente los puntos descritos en estas escalas remiten a lo predominante más allá de las particularidades. Huidobro, siguiendo, asimismo, la larga tradición romántica de distinción de las facultades humanas principalmente en cuanto a su funcionamiento en el ejercicio del arte, distingue también entre intuición y sensibilidad, defendiendo el carácter de conocimiento *a priori* de la primera. Por otra parte, la precedencia de acción artística otorgada a la inteligencia sobre la sensibilidad es resulta en términos precisos, desde una perspectiva que, ciertamente, recueda la habitualización de retrotraerse al hombre en estado primitivo por parte de diversas formaciones del pensamiento moderno desde sus orígenes [20]:

> Toda escuela seria que marca una época empieza forzosamente por un período de búsqueda en el que la Inteligencia dirige los esfuerzos del artista. Este primer período puede tener como origen la sensibilidad y la intuición; es decir, una serie de adquisiciones inconscientes. Partiendo siempre de la base que todo pasa primero por los sentidos. Pero esto sólo ocurre en el instante de la gestación, que es un trabajo anterior al de la producción misma y como su primer impulso. Es el trabajo en las tinieblas, pero al salir a la luz, al exteriorizarse, la Inteligencia empieza a trabajar (pág. 719).

Es, evidentemente, un propósito de explicación *original* de los mecanismos que vienen a producir el arte, acorde con la ambición vanguardista de crearlo de nuevo, pues el arte ha cambiado de fundamento. Dentro del orden de la esquematización de las escalas, que funciona en sentido ascendente superador de la mímesis, «toda la historia del arte no es sino la historia de la evolución del Hombre-Espejo hacia el Hombre-Dios» (pág. 719): un acrecentamiento, a fin de cuentas, de la autonomía del arte en relación al mundo. El artista crea una realidad nueva, propiamente artística, y en esa misma medida es «creador absoluto» o «Artista-Dios». Es, como se infería del «Arte Poética», «la cosa creada contra la cosa cantada» (pág. 732). Aun así, piensa Huidobro en buena lógica que el hombre, al pertenecer a la naturaleza, si bien no debe imitarla sino actuar como ella, adquiere de ésta lo esencial de sus creaciones y, en consecuencia, será de vital importancia —como establecía Hegel— el estudio de las relaciones que se establecen entre mundo objetivo y mundo subjetivo, aproximándose nuevamente de ese modo a una cuestión poética del Romanticismo estudiada filosóficamente por Samuel T. Coleridge en su *Biographia literaria* [21].

> El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos. Este fenómeno estético es tan libre e independiente como cualquier otro fenómeno del mundo exterior, tal como una planta, un pájaro, un astro o un fruto, y tiene, como éstos, su razón de ser en sí mismo y los mismos derechos e independencia (pág. 720).

---

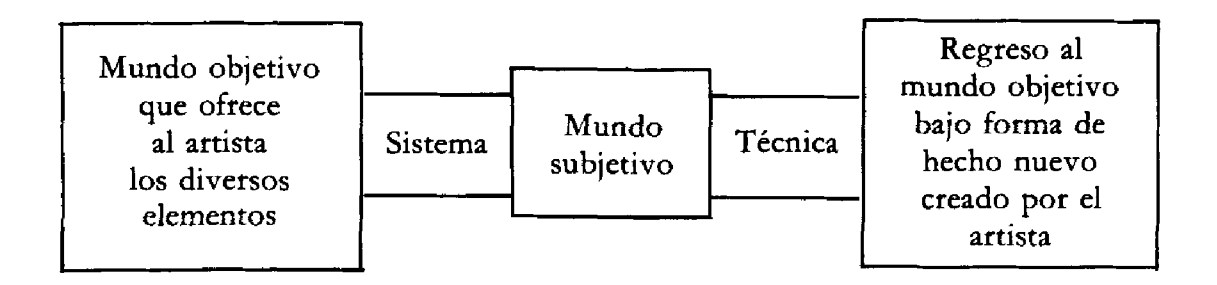
[20] Como ya hizo señaladísimamente, Vico, Cf. P. Hazard, *La pensée européenne au XVIII siècle de Montesquieu à Lessing,* París, Fayard, 1969.

[21] Cf. especialmente el cap. XII, ed. de J. Shawcross, Oxford, Univ. Press, 1907, 2 vols.

La delimitación de esos motivos y elementos, el modo en que los maneja el artista según los selecciona a partir de la realidad del mundo objetivo, forma —en palabra de Huidobro— el *Sistema*. Consecuentemente, cada nivel de la escala (reproductivo, de adaptación, creativo) detenta su propio sistema.

> Por tanto, el sistema es el puente por donde los elementos del mundo objetivo pasan al Yo o mundo subjetivo.
>
> El estudio de los medios de expresión con que estos elementos ya elegidos se hacen llegar hasta el mundo objetivo, constituye la Técnica.
>
> En consecuencia, la técnica es el puente que se halla entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo creado por el artista (pág. 720).

En este orden de cosas, el mundo subjetivo, representado por el poeta, constituye el centro del proceso artístico, el eje sobre el cual gira el mundo objetivo a aprehender seleccionado y el mundo objetivo artístico producido. Un mecanismo hacia el eje y desde. El mismo Huidobro lo esquematiza gráficamente:



Obviamente, la reflexión en torno al «hecho nuevo creado por el artista» constituye la Estética o Teoría del Arte. Dentro de la totalidad del proceso artístico, «la armonía perfecta entre el Sistema y la técnica es la que hace al estilo, y el predominio de uno de estos factores sobre el otro da como resultado la manera» *(ibid.)*. Huidobro —que en este caso nada tiene que envidiar al mejor estructuralismo lingüístico— concluye obteniendo las últimas consecuencias del análisis, ya casi en el plano de la Retórica, utilizando términos de «estilo» y «manera» que quizá leyera en Goethe:

> Diremos, pues, que un artista tiene estilo cuando los medios que emplea para realizar su obra están en perfecta armonía con los elementos que escogió en el mundo objetivo.
>
> Cuando un artista poseee buena técnica pero no sabe escoger en forma perfecta sus elementos o, por el contrario, cuando los elementos que emplea son los más convenientes a su obra pero su técnica deja que desear, dicho artista no logrará jamás un estilo, sólo tendrá una manera (pág. 721).

Huidobro, debido a los fuertes ataques y envidias de que fue objeto [22], se vio impelido en más de una ocasión a defender que «el creacionismo es una teoría estética

---

[22] Sobre todo por parte de Guillermo de Torre, quien llegó a escribir un artículo totalmente carente de fundamento —me he tomado la molestia de examinarlo al detalle— con el título «Los verdaderos antecedentes del creacionismo en Vicente Huidobro. Un genial e incógnito precursor uruguayo: Julio Herrera Reissig», en *Alfar*, 32 (1923). Tal vez entre los errores de Huidobro —que por otro lado en nada

general que empecé a elaborar hacia 1912, y cuyos tanteos y primeros pasos los hallaréis en mis libros y artículos escritos mucho antes de mi primer viaje a París» (pág. 731-2). Al pasar ya a la consideración propia del poema en sí, Huidobro cita a Emerson, como otras veces, cuando plantea su definición constitutiva del poema [23]:

> Un pensamiento tan vivo que, como el espíritu de una planta o de un animal, tiene una arquitectura propia, adorna la naturaleza con una cosa nueva (pág. 732).

En verdad esta valiosa cita de Emerson —que probablemente sea, a su vez, una reelaboración de Goethe [24]— da por sí sola idea cabal del gran efecto inductor que debieron de producir sus escritos sobre el poeta chileno. El fragmento es una joya de contenido no sólo la relación al Creacionismo sino a la poética más esencial de la vanguardia, de la cual en fecha muy temprana anuncia sintéticamente, más radicalizados que en la estética romántica, sus conceptos principales de antimímesis, autonomía y novedad. En virtud de tales principios, Huidobro formula su teoría del poema y estética general.

Un poema, según Huidobro, «sólo es tal cuando existe en él lo inhabitual» (pág. 730). Ello pone en línea sus palabras ya citadas en torno a que «lo poético» es el gran peligro de la poesía, además del claro presupuesto de que sin novedad no hay poesía. En realidad, lo atinente a «lo inhabitual» poético es algo conceptuado lingüísticamente, por ejemplo, en la desautomatización jakobsoniana. Para Huidobro,

> desde el momento en que un poema se convierte en algo habitual, no emociona, no maravilla, no inquieta más, y deja, por tanto, de ser un poema, pues inquietar, maravillar, emocionar nuestras raíces es lo propio de la poesía (pág. 730).

Huidobro viene a hacer suya la idea romántica, enarbolada por Wordsworth en el

---

justifican actitudes como la del artículo que acabo de citar— lo principal consistió en su exacerbado egotismo y sus reacciones apasionadas —acaso truculentas en alguna ocasión— en torno a la puesta en duda de la honestidad de su pensamiento poético. En cualquier caso, y aparte de otros estudios ya citados, deberá tenerse en cuenta lo fundamental de la bibliografía huidobriana: C. Goic, *La poesía de V. H.,* Santiago, Anales de la Univ. de Chile, 1955; D. Bary, *H. o la vocación poética,* Univ. Granada, 1963; J. J. Bajarlía, *La polémica Reverdy-H.: Origen del Ultraísmo,* Buenos Aires, Devenir, 1964; A. Pizarro, *V. H., un poeta ambivalente,* Univ. de Concepción, 1971; E. Caracciolo Trejo, *La poesía de V. H. y la vanguardia,* Madrid, Gredos, 1974; J. Concha, *V. H.,* Madrid, Júcar, 1980; M. Camaratti, *Poesía y poética de V. H.,* Buenos Aires, García Cambeiro, 1980; E. Busto Ogden, *El creacionismo de V. H. en sus relaciones con la estética cubista,* Madrid, Playor, 1983. De considerable utilidad es el número doble monográfico que bajo el título *V. H. y la vanguardia,* dirigido por R. de Costa, le dedicó la *Revista Iberoamericana,* 106-107 (1979). Notificaré, finalmente, que existe un viejo libro al que no he tenido acceso: H. A. Holmes, *V. H. and Creationism* (Nueva York, 1934).

[23] La cita de Emerson que reproducimos —que ya incluía Huidobro en el «Prefacio» dentro de un fragmento más amplio (pág. 189)— procede de «The Poet», uno de los emersionianos *Essays,* Londres, Dent & Sons Ltd., 1971 (reimpr.), págs. 207-208.

[24] Es muy posible que, a partir de la teoría de los hermanos Schlegel, Goethe concibiera su idea del principio de autonomía artística y de naturaleza nueva por sí misma del arte. De éste, todo parece indicar, la asimiló Emerson (a quien Nietzsche le achacaba como deficiencia su relación con los pensadores alemanes). Cf. mi «Construcción del pensamiento crítico-literario moderno», en *Introducción a la Crítica literaria actual,* cit., págs. 36-37 y 64.

«Preface» y también Coleridge en la *Biographia literaria,* de la poesía concebida como emoción. Asimismo, adelanta en la contribución de «maravillar» una vieja y sinuosa idea que habría de adquirir valor vertebral en el pensamiento surrealista de André Breton. Por otra parte, su apelación a lo inhabitual no se fundamenta en la suma de elementos inhabituales, pues en ese caso se trataría de un texto provocador de asombro, pero incapaz de emocionar al lector: «Lo que asombra no transporta, no eleva el espíritu hasta las alturas del vértigo consciente» (pág. 730). Además, gravita en estas palabras, y en otras muchas suyas, un sentido de trascendencia espiritual proveniente del romanticismo que se sitúa más allá de la objetualidad del texto (considerada intranscendente al menos en las primeras fases vanguardistas), que nada tiene que ver estrictamente ni con el futurismo ni, por supuesto, con el Dadá. Ahí se trasluce con toda evidencia el sesgo místico-hermético que subyace al pensamiento artístico huidobriano; en un marcado componente de trascendencia asumido diferencialmente por la modernidad desde sus orígenes en el marco del hermetismo y el espiritualismo. En este sentido el creacionismo es coincidente con Kandinsky en *De lo espiritual en el arte* [25]. Existe también, pues, un arte de vanguardia que, incluso asumiendo la intrascendencia, accede en otro nivel superior a la noción de trascendencia.

En la concepción huidobriana el poema, naturalmente, no es descriptivo, «es hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebírselo fuera del libro» (pág. 733). De no ser así, resultaría contrario a su posible percepción textual espacial o incluso caligramática. El poema «crea lo maravilloso y le da vida propia», su composición es «de imágenes creadas, de situaciones creadas, de conceptos creados» (pág. 733) y, por ende, ajeno tanto a la realidad como a la veracidad del mundo objetivo que le preexiste. En términos que bien pueden suponerse paráfrasis de Emerson:

> Es un poema en el que cada parte constitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos *(ibíd.)*.

Según Huidobro, en la poesía creacionista la imaginación sobrepasa a la mera sensibilidad. Si en el esquema de escalas se fijaba la oposición inteligencia sensibilidad, ahora esta última es descompuesta mediante un nuevo paso analítico que, por otra parte, se encuadra en una organización más general de dualidades humanas consistente en la dicotomía de fuerza de expansión (femenina) y fuerza de concentración (masculina), que procede, como es sabido, de la filosofía oriental. La sensibilidad (elemento afectivo) y la imaginación (elemento intelectual), «constituyen una dualidad

---

[25] Escribía Kandinsky en esa obra (1912), en último término aún en dependencia del pensamiento romántico-simbolista de la analogía y las correspondencias presentado por Swedenborg, Fourier, Emerson y Baudelaire más influyentemente a efectos de poética: «La armonía de los colores debe basarse únicamente en el principio del contacto adecuado con el alma humana. Llamaremos a ésta, base principio de la necesidad interior» (Barcelona, Barral, 1973, pág. 59). El carácter unificador transcendentalista de la poética huidobriana podrá comprobarse en las páginas que siguen. Un excelente ejemplo del espiritualismo de Huidobro se encuentra en el texto, incluido en *Manifiestos,* «Las siete palabras del poeta» (págs. 753-755).

paralela» (pág. 737). Las dualidades ciertamente, como pensaban los románticos, habitan en la personalidad del poeta y Huidobro, pretendiendo sobrepasarlas, proclama la «personalidad total» y el «poeta íntegro» *(ibíd.)*, conceptos de los que anteriormente ya nos hemos ocupado.

Sobre este mismo aspecto, Gerardo Diego, en su poética de título y cierto contenido shelleyano *Defensa de la poesía* [26], alude a las cualidades del poeta:

> Imaginación, inteligencia, sensibilidad (la imaginación después de todo no es otra cosa que la sensibilidad activa de la inteligencia) son sus dones contradictorios que han de superar en un vértice, en una cima de nieve perpetua (págs. 13-14).

Esto es: un proyecto de absolutización espiritual y poética similar a la totalización de personalidad, a la integridad del poeta proclamada por Huidobro. Diego continúa, pues, la doctrina del chileno. Para Huidobro la cuestión de la dualidad, que en la mayoría de los hombres se presenta desequilibrada, en el fondo es el arranque del «eterno problema de románticos y clásicos» (pág. 736). Larrea, por su parte, asumiendo también la dualidad clásico-romántico de la poética del XIX, plantea el tema, en términos análogos a los que hemos citado, en su manifiesto *Presupuesto vital* [27]:

> Inteligencia y sensibilidad son enemigas, pero no en el tiempo ni en el espacio, sino en cada interior humano, donde únicamente existen. Ese y no otro es su campo de refriega. ¿No es llegada ya la hora de situarse más allá del clasicismo y del romanticismo y de inventar la locomoción racional? (pág. 309).

Lo central de la exposición de Larrea estriba en su proyecto de no divorcio entre inteligencia y sensibilidad, y en el implacable rigor autocrítico del artista, en su claridad, puesto que en su opinión «sin claridad no existe el artista» (pág. 308). Al igual que en Huidobro, en la programática de Larrea, que, como Coleridge, utiliza también el término «pasión», siempre subyace una idea poética romántica de originalidad: el artista debe ejercitarse en una búsqueda específica de singularidad, «sólo un furioso individualismo en lo que tiene cada hombre de peculiar podrá hacer una colectividad interesante» (pág. 312). Igualmente, Larrea perfila un nítido paralelismo entre los polos opuestos de clasicismo y romanticismo junto a sensibilidad e inteligencia en su propuesta de superación integradora. Larrea, por otra parte, relativiza absolutamente los supuestos estéticos de perfección y belleza, tratando de sustituir el primero de ellos por el de evolución:

---

[26] Publicada en su revista *Carmen*, 5 (1928), págs. 11-16. (Mucho más tarde, en 1950, la reprodujo *Verbo* en sus números 19-20).

[27] Es el único trabajo programático de Juan Larrea. Fue publicado en el primero de los dos únicos números que tuvo la revista que dirigiera él mismo en París, *Favorables París Poema* (1926). Como ya dije, el texto del manifiesto también lo firmó César Vallejo. En la revista colaboraron Vallejo, Huidobro, Diego, Tzara, Juan Gris, Reverdy, Neruda y, naturalmente, el propio Larrea. Las ideas contenidas en *Presupuesto vital* van referidas a actualidad, pasión íntima, orientación al conocimiento, espíritu científico, vencer el filosofismo para obtener el progreso. Cito a través del vol. J. Larrea, *Versión Celeste*, Barcelona, Barral, 1970, págs. 307-312. He tratado de las relaciones entre Larrea, Diego y Huidobro en mi «Introducción a la poesía de Juan Larrea», en *Anales de Literatura Española*», 3 (1984).

No queremos correr el riesgo de creer en la perfección, noción mortífera y estancadora, y de tender hacia ella en vez de creer en la evolución progresiva (pág. 311).

Es el de Larrea un sentido de evolución que perfectamente encaja con la teoría de Shelley de las edades literarias y la enunciación huidobriana del esquema de escalas evolutivo del arte. En general, todo este aparato de dualidades convergentes en deseados mecanismos de integración y superación, obtiene su sentido final en el «vértice» que decía Diego, la «locomoción racional» de Larrea y el «poeta íntegro» de Huidobro, poeta que actúa creativamente en «un estado de superconciencia o de delirio poético» (pág. 725), *delirio* que nos hace recordar la *locura* de Platón, el furor renacentista neoplatónico o la *excitación* de Coleridge.

Huidobro desarrollaría estas ideas en su vertiente de la superconciencia al llevar a cabo la crítica del Surrealismo. En «Manifiesto de manifiestos» —título ejemplar de autoconciencia artística en el género teórico característico de la Vanguardia— aduce que existe una coincidencia en la totalidad teórica de la Vanguardia en sobreestimar la poesía y despreciar el realismo, que no interesa; y escribe:

Los manifiestos dadaístas de Tzara fueron tan comentados a su hora que no vale la pena volver sobre ellos. Además, son mucho más surrealistas —al menos en su forma— que los manifiestos surrealistas. Aparecieron para hacer un papel absolutamente necesario y bienhechor en un momento determinado en que era preciso demoler y luego despejar el terreno (pág. 722).

Analizada en todas sus dimensiones la frase huidobriana de «la verdad artística empieza allí donde termina la verdad de la vida» *(ibíd.)*, se advierte ya la incompatibilidad entre Creacionismo y Surrealismo, pues este último, prescindiendo de la razón y la voluntad en la praxis artística proponía sumergirse en la vida, en concepto no exactamente idéntico al de Huidobro, pero sí lo suficiente para que Breton abrazase la idea rimbaudiana de cambiar la vida sumándola a la marxiana de transformar el mundo. La diferencia es bien clara: los surrealistas, al margen de los problemas de militancia política que necesariamente se habían de producir, adoptaron el materialismo dialéctico. El Creacionismo, empero, siempre mantuvo su postura poética romántica de espiritualismo. La coincidencia de ambos en zonas de indagación místico-hermética fue, por ello, divergente. Mientras que Huidobro se afirmó en el camino superador de la conciencia normal (superconciencia), Breton optaba por la subconsciencia, retomando de ese modo una larga tradición romántica de investigación poética del sueño, el ensueño y los estados de conciencia anteriores a la vigilia, en general difuminados establemente por el «laicismo» solipsista del simbolismo [28].

El criterio de Huidobro radica en que no cree posible «aislar una de las facultades del pensar» (pág. 723), la razón, a la hora de producir un discurso «automático»:

---

[28] Para las alusiones al Surrealismo, doy por supuesto, cuando menos, André Breton, *Manifiestos del Surrealismo,* Madrid, Guadarrama, 1974; *Entretiens (1913-1952),* París, Gallimard, 1952; en cuanto a la polémica marxista, Breton y L. Aragón, *Surrealismo frente a realismo socialista,* ed. de O. Tusquets, Barcelona, Tusquets, 1973. En lo que tiene que ver con Romanticismo y Simbolismo, remito a mis estudios, ya reiteradamente citados.

> Desde el instante en que el escritor se sienta ante la mesa lápiz en mano, existe una voluntad de producir y (no juguemos con las frases) el automatismo desaparece, pues él es esencialmente involuntario y maquinal. Desde el instante en que os preparáis para escribir, el pensamiento surge controlado *(ibíd.)*.

No niega que existan «los actos automáticos, pero ellos son precisamente los actos habituales, es decir, los más vulgares» *(ibíd.)*. Recurriendo a un término de gran ascendencia, ahora peligrosamente idealista, acepta que el automatismo participa en la producción de la obra artística, pero no el automatismo surrealista, sino el de la inspiración.

Resulta evidente que Huidobro, en realidad, subestimaba las posibilidades de una sistemática indagación poética surrealista; mas había de ser así por necesidad, habida cuenta de que su pensamiento estético camina en sentido opuesto al de Breton; aparte de que no hay duda posible en confirmar que sus objeciones se mantuvieron siempre en los límites de lo argumentadamente razonable. Un caso de peculiar radicalización de estas dos posibilidades (superconciencia y subconsciencia) es el representado por René Daumal en la diferenciación que practica entre poesía blanca (consciente) y poesía negra (subconsciente) [29], inclinándose por la primera de ellas y, por tanto, habiendo de quedar marginado de la corriente surrealista. No será necesario especificar que las ideas poéticas de Daumal son de fundamento místico-hermético.

Huidobro opone a la programática surrealista la superconciencia, la cual «se logra cuando nuestras facultades intelectuales adquieren una intensidad vibratoria superior, una longitud de onda, una calidad de onda infinitamente más poderosa que de ordinario» (pág. 725). Es un estado en el que razón e imaginación van mucho más allá de lo habitual. Mientras que «la posibilidad de ponerse en ese estado sólo *pertenece* a los poetas (...), el ensueño poético nace, generalmente, de un estado de debilidad cerebral», al contrario que la superconciencia o delirio poético, que «nace de una corteza cerebral rica y bien alimentada» (pág. 725). Huidobro, que se cuida de dejar bien patente la consecución de la superconciencia únicamente por parte de los poetas, no condescendía con la despersonalización del poeta (que él deificaba en tanto que creador), implícita en la práctica preconizada por Breton del automatismo al hacerlo extensible a cualquier tipo de persona. El poeta de *Adán* reacciona ante ello otorgando al acto creativo una calidad humana privilegiada semejante a la del genio romántico:

> Si me arrebataran el instante de la producción, el momento maravilloso de la mirada abierta desmesuradamente hasta llenar el universo y absorberlo como una bomba, el instante apasionante de este juego consistente en reunir en el papel los varios elementos, de esta partida de ajedrez contra el infinito, el único momento que me hace olvidar la realidad cotidiana, yo me suicidaría (pág. 724).

En *«Yo encuentro...»*, dice llanamente: «no admito el surrealismo, pues encuentro que rebaja la poesía al querer ponerla al alcance de todo el mundo, como un simple pasatiempo familiar para después de la comida» (pág. 740). Huidobro niega al Surrealismo la categoría de arbitrariedad advirtiendo que ésta permanece sujeta

[29] Cf. R. Daumal, *Le contre-ciel suivi de Les dernières paroles du poète*, París, Gallimard, 1970.

literariamente a la relatividad sucesiva de su aceptación histórica: si para los lectores de Lamartine, Baudelaire era un poeta arbitrario, para los de Rimbaud lo era Apollinaire. Asimismo, achaca razonablemente al Surrealismo —mejor Breton— una falta de honesta objetividad en la valoración de las obras: si se excomulga a Jean Cocteau, autor de obra equívoca, sólo se comprobará la sinceridad del hecho si se hace lo mismo con Soupault. Tras la desaparición de Apollinaire, considera Huidobro que de entre los poetas que conoce a fondo sólo Tzara y Eluard dan la sensación de tales en la generalidad de su obra.

Haciéndola análoga a la poética surrealista, Huidobro piensa que a la frase de Vico «mientras menos se razona más fantasía se tendrá» habría que dar la siguiente respuesta: «Mientras más razone la imaginación, más hermosa será la imaginación de la razón» (pág. 741). En fin, Huidobro encuentra «que el surrealismo actual no es sino el violoncelo del psicoanálisis» *(ibíd.)*.

Gerardo Diego, como creacionista, tampoco transigió con la teoría poética surrealista. Ha escrito del poeta chileno que:

> Luchó en sus manifiestos contra el automatismo infrarrealista y proclamó la lucidez creacionista y la primacía de la inteligencia, no reñida con la integridad del hombre total. Ni deshumanización ni onirismo. Vigilia, ambición y sanidad biológica. Pero el signo de los tiempos estaba escrito. Y la era surrealista vino a pesar de todo [30].

No obstante, tanto Huidobro como Diego no desechaban el material inconsciente, sino que lo pretendían sumiso al consciente [31]. Esa actitud fue recogida por Aleixandre (respecto de su poesía surrealista) y se convirtió casi en un lugar común entre cierta crítica.

Otro asunto es el de la propia praxis artística, pues el discurso poético creacionista, fundamentalmente en Juan Larrea y de manera parcial en Diego, accede a una realidad lingüística que, pese a poder ser explicada dentro de la teoría poética de la progresiva aplicación de la concepción creacionista de la imagen, no es en rigor lingüístico deslindable del discurso surrealista. Este es el problema. Ahora bien, me inclino a pensar (cosa paradójica tras la dura crítica al Surrealismo realizada por Huidobro) que, lingüísticamente hablando, la poética creacionista era susceptible de una posibilidad evolutiva de discurso coincidente en la práctica lingüística con el ejercicio de la teoría surrealista. En cualquier caso, hay que adelantarse a decir que el discurso huidobriano no funcionó en ese sentido sino en otro muy distinto: hacia el desmembramiento de *Altazor*. Pero no así el de Larrea. Por otro lado, el mismo respaldo que Huidobro da a su idea de «lo inhabitual» en el poema, pudiera considerarse un procedimiento de deshabitualización del lenguaje poético semejante al surrealista, si bien dirigido desde el predominio del estado consciente, de manera similar a como antes me he referido a la aplicación de la concepción creacionista de la imagen. Y, en última instancia, no parece tampoco desaconsejable el considerar que quizá se trate de un alejamiento entre la teoría poética y la «empiricidad» de la praxis lingüística artística. Acaso sea la teoría poética construida dentro de un grado considerable de «filosofía», aquello que permite

[30] «Vicente Huidobro (1893-1948)», compilado en R. de Costa (ed.), cit., pág. 24.

[31] Cf. G. Diego, «Poesía y creacionismo de V. H.» (1968), en R. de Costa (ed.), cit., pág. 214.

reconducir la realización del discurso artístico dentro de unos márgenes de indeterminación programática notablemente amplios.

Procede ahora analizar la teoría creacionista de la imagen y adelantar el hecho de que la reflexión en torno a la imagen poética efectuada por las vanguardias es cuando menos estructuralmente similar en cualquiera de ellas y, en última instancia, creación del pensamiento romántico (v. gr., *Biographia literaria,* XV, 3). Decía Huidobro que el poeta:

> es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los ocultos hilos que las unen. Hay que pulsar aquellos hilos como las cuerdas de un arpa y producir una resonancia que ponga en movimiento las dos realidades lejanas.
>
> La imagen es el broche que las une, el broche de luz. Y su poder reside en la alegría de la revelación, pues toda revelación, todo descubrimiento produce en el hombre un estado de entusiasmo (pág. 726).

De ese modo, la imagen «constituye una revelación. Y mientras más sorprendente sea esta revelación, más trascendental será su efecto» *(ibíd.).* Dentro del Creacionismo se trata de «una serie de revelaciones dadas mediante imágenes puras, sin excluir las demás revelaciones de conceptos ni el elemento misterio, la que creará aquella atmósfera de maravilla que llamamos poema» (pág. 727). Huidobro se interroga sobre el origen de las imágenes y al preguntarse «¿de dónde procede el bagaje poético del poeta? ¿En qué época penetraron sus componentes en su cerebro?» *(ibíd.),* implícitamente plantea el problema psicoantropológico de los contenidos del inconsciente individual y colectivo. Ello quiere decir que para el poeta chileno la producción concreta de la imagen depende en lo esencial de un volumen de elementos asociativos preexistente al acto actual de creación de la imagen.

Gerardo Diego abordó prontamente, en 1919, la cuestión de la imagen en su manifiesto programático *Posibilidades creacionistas* [32]. Eran, como se recordará, las fechas de más acerada lucha contra la retórica modernista. Diego había sido bien acogido en diversas revistas que se ocupaban de la nueva poética. Por ejemplo, en *Grecia* colaboraría a menudo junto a su compañero de doctrina creacionista Juan Larrea, el promotor Cansinos-Asséns, Adriano del Valle, Guillermo de Torre y otros muchos nombres de tercera fila en su mayoría. En esa misma revista aparecieron, como muestras novedosas y ejemplificadoras de qué se debía hacer en poesía, poemas traducidos del francés de Vicente Huidobro, Max Jacob, Apollinaire o Pierre Reverdy, usualmente vertidos al español por De Torre y Cansinos, quienes ofrecieron así un útil elenco de imbricación cubista importante para paliar la desorientación estética del momento.

Parecido deseo debió animar a Diego en su propósito de ofrecer por primera vez un texto programático vanguardista español riguroso y de calidad teórica. *Posibilidades creacionistas* propone una técnica constructiva de la imagen no disímil básicamente del procedimiento gradatorio elaborado por Marinetti en su *Supplemento al manifiesto tecnico della letteratura futurista* [33], un procedimiento de progresivo desarrollo de los procesos

---

[32] Originalmente publicado en 1919 en la revista *Cervantes.* Con posterioridad ha sido reeditado en varios lugares. En las páginas que siguen reproduzco fragmentadamente el texto completo.

[33] Cf. *Teoria e invenzione futurista,* ed. cit., págs. 40-48.

analógicos con el que tienen contraída una deuda impagable todos los movimientos vanguardistas, incluido el Surrealismo al hacer suyo como punto de partida la imagen en su concepción reverdyana, pues ésta coincide, a su vez, con la de Marinetti.

El primero de los párrafos del texto de Diego ya muestra su virtud de abordar el problema desde la realidad lingüística; desde el nivel primario de la unidad palabra:

> *1.ª Imagen,* esto es, la palabra. La palabra en su sentido primitivo ingenuo, de primer grado, intuitivo, generalmente ahogado en su valor lógico de juicio, de pensamiento. Así, la palabra tierra, ordinariamente, tiene un valor estético insignificante; pero en los labios absortos del vigía descubridor de América fue el más emotivo de los poemas, la más encendida de las imágenes. Pero es ya difícil desnudar a las palabras ya tan resabidas. Sólo los niños, algunos poetas del pueblo y nuestros creacionistas, por su pureza de intención y su ausencia de ilaciones, logran ocasionalmente el milagro.

Mediante el «sentido primitivo ingenuo» y la relación poética de «los niños» (tan de Coleridge y Huidobro) con la imagen, se avala el componente poético vanguardista muy acendrado de infantilismo e ingenuidad en su sentido primitivista de ver el mundo por primera vez, en este caso aplicado al uso de la palabra [34]. La «ausencia de ilaciones», es decir, la supresión de concatenaciones de inferencia, que en un segundo nivel de realización del plan textual da lugar a una disposición autonomizada de distintos núcleos de discurso en el orden espacial, coincide con las conceptuaciones futuristas de simultaneidad y multiplicidad. Quizá lo más interesante, programáticamente, es que la brevísima referencia de Diego a la ausencia de ilaciones contiene el núcleo germinal primario del procedimiento de organización del texto poético creacionista y presumiblemente, al menos a veces, cubista.

Por otra parte, dicho principio referido a la organización del texto poemático enlaza ostensiblemente con la noción de ingenuidad en la línea de su incardinación intranscendente y lúdica, y por lo mismo también sorpresiva. Unos años más tarde, en el antes citado *Defensa de la Poesía,* Diego reincide sobre ludismo e ingenuidad al referirse a la personalidad del poeta, presentada como integral, según quería Huidobro. En las dos siguientes citas se podrá detectar claramente la superposición de un plano de transcendencia creacionista sobre uno anterior de intranscendencia, a lo cual aludí al tratar la teoría huidobriana y su coincidencia en este sentido con la teoría plástica de Kandinsky:

> Dejadle al poeta que sueñe y que juegue —un juego muy serio con lágrimas y regocijos infinitamente profundos— (pág. 12).
>
> El poeta es a la vez un filósofo riguroso [Cf. *Biographia literaria,* XV, 4] y un insaciable jugador de azar, caprichoso y antojadizo (pág. 13).

Volviendo sobre la «ausencia de ilaciones», conviene observar que allí mismo, aun

---

[34] La teoría moderna del *juego* o del ludismo esencialmente arranca (según ya he tenido oportunidad de demostrar en otra ocasión: «La construcción del pensamiento crítico-literario-moderno», en mi *Introducción...,* cit., págs. 32 y 35) de Kant *(Crítica del Juicio)* y Schiller *(La educación estética del hombre)* y obtiene su último grado de desarrollo en la teoría surrealista del azar objetivo. Aparecerá un estudio estrictamente vanguardista del tema, que es vertebral dentro de la poética moderna, en mi libro en prensa *La Concepción de la Modernidad en la Poesía española.*

tratándose de una sola unidad (una palabra), puede trazarse el inicio del procedimiento de la imagen en tanto que distanciamiento entre dos elementos que se reúnen. Ese sistema de unión de distancias con el cual opera la imagen puede ir multiplicándose sucesivamente. Ello lo va a proponer Diego, como ya lo hizo Marinetti basándose en la analogía:

> L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili [...]. La poesia deve essere un seguito ininterrotto di immagini nuove senza di che non è altro che anemia e clorosi [35].

La palabra esencial de Marinetti no es sino aquella que es contenedora de la *catena delle analogie*. Como ya vimos en Huidobro, era el intento de «producir una resonancia que ponga en movimiento dos realidades lejanas»; en consecuencia acepta, como también hicieron los surrealistas, la definición normal de que la imaginación es «la facultad mediante la cual el hombre puede reunir dos realidades distantes», sobre una base analógica que modernamente ya explicitó Vico, el *Sturm und Drang*, etc. Según pensaba Reverdy, un mayor alejamiento entre los dos elementos que se asocian incrementa la calidad de la imagen [36].

> 2.ª *Imagen refleja o simple*, esto es, la imagen tradicional estudiada en las retóricas [...].
> 3.ª *Imagen doble*. La imagen representa, a la vez, dos objetos, contiene en sí una doble virtualidad. Disminuye la precisión, aumenta el poder sugestivo. Se hallan aisladas en los clásicos; los creacionistas las prodigan constantemente.
> 4.ª y 5.ª, etc. *Imagen triple, cuádruple*, etc. Advertid cómo nos vamos alejando de la literatura tradicional. Estas imágenes que se prestan a varias interpretaciones, serían tachadas desde el antiguo punto de vista como gravísimos extravíos, de ogminidad, anfibología, extravagancia, etc. El creador de imágenes no hace ya prosa disfrazada; empieza a crear por el placer de crear (poeta-creador-niño-dios); no describe, construye; no evoca, sugiere; su obra apartada va aspirando a la propia independencia, a la finalidad de sí misma. Sin embargo, desde el momento que puedan ser medidas las alusiones y tasadas las exégesis de un modo lógico y satisfactorio, aún estará la imagen en un terreno equívoco, ambiguo, de acertijo cerebral, en que naufragará la emoción. La imagen debe aspirar a su definitiva liberación, a su plenitud en el último grado.

En la gradación 3.ª se hace observable una sobredosis de atingencias connotativas (complejificada sucesivamente en las siguientes) en detrimento de las funciones denotativas, y en concordancia con la antecitada palabra esencial o libre de Marinetti, que en términos de Diego se expresa (4.ª y 5.ª, etc.) como un deber aspirar a la «liberación» de la imagen. El texto transcrito describe en realidad una síntesis de tópica teórica vanguardista, y más específicamente creacionista. La poesía ha de ser en sí misma constructiva, no descriptiva. El proceso de construcción de la imagen, hasta lograr «su último grado», tiene fundamento propio no directamente referido a la realidad exterior. Se penetra así en la concatenación del anticódigo vanguardista: descripción, anecdotismo, sentimentalidad, tríada conceptual insobornable de destruc-

---

35 Cf. *Teoria e invenzione futurista*, ed. cit., pág. 42.

36 Cf. P. Reverdy, «La imagen», artículo recopilado en la antología *Escritos para una poética*, Caracas, Monte Avila, 1977, págs. 25-26. Para una lectura completa del pensamiento teórico de Reverdy, véase *Cette émotion appelée poésie* (París, Flammarion, 1974) y *Nord-Sud, Self Defence et autres écrits* (Id., 1975).

ción por parte de la nueva poética [37]. Juntamente con el antidescriptivismo (en artes plásticas antifigurativismo, determinante básico de la abstracción), la poesía no ha de evocar sino sugerir (haciéndose un práctico discernimiento contra el Modernismo), y acceder a un plano de búsqueda difícil y absoluta por encima de la realidad. Plano a partir del cual cobra pleno sentido el encadenamiento de origen huidobriano «poeta-creador-niño-dios».

El gran paso de concreción estética creacionista radica en «la propia independencia» de la obra, en la «finalidad de sí misma» como fruto autónomo y conclusivo. De ahí nosotros inferimos el concepto de autonomía del texto artístico que ya aplicamos a Huidobro. Por lo demás, el texto ha de crear una realidad nueva y, por consiguiente, se inclinará a integrar de manera selectiva todo aquello capaz de implicar preferentemente novedad en el mundo.

Un aspecto original, tanto por su interés como por la extensión que se le dedica, de la aportación de Diego a la poética creacionista es el de la especulación sobre relaciones creacionistas entre Poesía y Música. En el último apartado de *Posibilidades creacionista,* realmente efectúa Diego una aportación importantísima al pensamiento de vanguardia, permanentemente ceñido a relaciones y conceptos plásticos en contra de la herencia romántico-simbolista afincada en el prestigiadísimo universo musical, de la cual, tras largas décadas de especulación germánica, la Vanguardia no supo extraer nuevos elementos sino, por lo común, meramente rechazar en el marco de sus actividades poéticas antidecadentistas.

> *Imagen múltiple.* No explica nada; es intraducible a la prosa. Es la Poesía, en el más puro sentido de la palabra. Es también, y exactamente, la Música, que es sustancialmente el arte de las imágenes múltiples; todo valor disuasivo, escolástico, filosófico, anecdótico es esencialmente ajeno a ella. La música no quiere decir nada. (A veces parece que quiere; es que no sabemos despojarnos del hombre lógico, y hasta a las obras bellas, desinteresadas, les aplicamos el porqué.) Cada uno pone su letra interior a la Música, y esta letra imprecisa, varía según nuestro estado emocional. Pues bien: con palabras podemos hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples.

No sólo de éste sino en general de los escritos teóricos de Diego, se desprende la idea moderna de vinculación de las artes en tanto que la Poesía —con mayúscula— habita en todos los lenguajes de expresión artística, siendo susceptible, por tanto, de ser tomada en cuenta dentro del ámbito de la creación musical. Desde su punto de vista, además, la Música —en coincidencia con numerosos tratadistas— ocupa el

---

[37] Había escrito tajantemente Huidobro en una ocasión: «Nada de anecdótico ni de descriptivo» (pág. 739). En coincidencia con lo cual, a través de otra tradición, pensaba Antonio Machado: «Lo anecdótico, lo documental humano, no es poético por sí mismo. Tal era exactamente mi parecer de hace veinte años. En mi composición *Los cuentos de los niños,* escrita el año 98 (publicada en 1902=*Soledades),* se proclama el derecho de la lírica a *contar* la pura emoción, borrando la totalidad de la historia humana. El libro *Soledades* fue el primer libro español del cual estaba íntegramente proscrito lo anecdótico. Coincidía yo anticipadamente con la estética novísima. Pero la coincidencia de mi propósito de entonces no iba más allá de esta abolición de lo anecdótico». Cf. *Los Complementarios,* Madrid, Cátedra, 1980, pág. 137. En otro lugar critica Machado el culto vanguardista a la metáfora —que se pondría muy de moda mediante la frase orteguiana de cazar metáforas, que sin embargo no fue inventada por él, en contra de lo que se cree— y cita algunos libros de Huidobro.

primer puesto en el escalafón jerárquico de las artes [38]. El desarrollo posterior de esa especulación, bien apoyado sobre la inconveniencia de valores («escolástico, filosófico, anecdótico») que el pensamiento vanguardista rabiosamente detestaba, le permite la aspiración de en poesía «hacer algo muy semejante a la Música, por medio de las imágenes múltiples». En este punto se forja un gran intento de lucubración teórica acerca de una consecución pragmática en dependencia última con el propósito muy acentuado por la Modernidad, sobre todo simbolista, de correspondencia entre las artes, el cual confirma la premisa creacionista de búsqueda poética permanente. La solicitación de Diego, no obstante introducirse en lo que denominaré utopía artística, en modo alguno carece de total sentido poético y profunda coherencia teórica, pues constituye una aportación programática que viene a enlazar, a través de la independencia que supone un radical alejamiento de las «ilaciones» lógicas en el interior del poema y del mundo frente al texto, con la intención huidobriana de establecer un proyecto de «superación» poética encaminado hacia el fin último de la poesía íntegra, total, absoluta, cuyo más alto ejemplo de consecución creacionista fue la gran aventura de *Altazor* hacia la utopía artística [39].

Hechas estas argumentaciones se obtendrá una lectura rigurosa del siguiente fragmento de Diego:

> crear lo que no veremos: esto es la Poesía. Fe por parte nuestra. Poesía por parte de ella, y como único puente posible, *el poema que empieza en nosotros, y no sabemos dónde termina. Pero sí a donde va.* Y esta sola orientación, esta sola imantación le basta a su equilibrio sucesivo e incesante [40].

El poema va en busca, pretende la poesía absoluta, la utopía artística. El poeta conoce su lugar de partida y el lugar hacia el cual va dirigido el poema, sin embargo, ignora hasta qué punto del camino le permitirá recorrer su impulso. Es por eso que Diego conjetura que «casi todas las poesías, aun las de los mejores poetas —o sea, las de los casipoetas, porque poetas de verdad no los hay— son únicamente prosemas en verso. O notaciones en la arena. Vuelos de pingüino» *(ibíd.*, pág. 15). Esto es, intentos que en escasa medida cubren el recorrido hacia la poesía absoluta. O según dijera Huidobro:

---

[38] Como en otros casos anteriores, no voy a trazar aquí la síntesis del tan especioso y debatido problema de las relaciones Poesía/Música en el pensamiento poético moderno. Me limitaré a señalar que se halla arraigado en los fundamentos de la teoría literaria romántica y se proyecta (Schiller, Hegel, Nietzsche, Kierkegaard... Cf. mi *Introducción...*, cit.) hasta la ruptura con el Simbolismo por parte de la Vanguardia.

[39] Se habrá podido comprobar que no suelo pronunciarme en torno a mis grandes desacuerdos con parte de la bibliografía que de alguna manera, parcial, ha tocado nuestro tema objeto de estudio. Lo cual es, simplemente, en razón de evitar extenderme en exceso, así como evitar acumulaciones referenciales que en poca cosa sustancial ayudarían a nuestro análisis. Sin embargo —y valga como muestra y aviso— señalaré un caso conspicuo, pues toca a lo que considero una de las más agudas y originales aportaciones teóricas al pensamiento general vanguardista, esto es, las imbricaciones poesía/música según el análisis programático de G. Diego. Cf. A. Leo Geist, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias* (Madrid, Guadarrama, 1980, págs. 65-66), quien sin haberse percatado en absoluto de las implicaciones profundas de los argumentos de Diego, achaca a error lo que forma parte de un proceder especulativo muchísimo más complejo y extenso de lo que él supone.

[40] Cf. *Defensa de la Poesía*, en *Carmen*, cit., pág. 12. El subrayado es mío.

Nunca se ha compuesto un solo poema en el mundo, sólo se han hecho algunos vagos ensayos de componer un poema. La poesía está por nacer en nuestro globo. Y su nacimiento será un suceso que revolucionará a los hombres como el más formidable terremoto (pág. 738).

Los casi-poetas de hoy son muy interesantes, pero su interés no me interesa (pág. 740).

Desde estos mismos presupuestos el poeta chileno achacará a error los intereses del surrealismo en el campo de la locura:

En mi opinión, debemos tratar de que nazca esta poesía que nunca ha existido, de que crezca en nuestro campo y no en el del vecino ni en el planeta Marte, esa planta que nos falta y que buscamos por sobre toda otra cosa con angustia y avidez.

La imaginación de los locos es una imaginación absolutamente restringida; su poesía es pobre y realmente, si no es por diletantismo, no comprendo por qué ha llegado a sobrevalorársela como algunos lo han hecho actualmente (pág. 744).

Habiendo el Creacionismo caracterizado a la poesía como algo que estaba aún por realizar, los poetas del movimiento echaron así sobre sus hombros el peso de una empresa en verdad difícil de llevar a puerto. Al cabo de los años, Gerardo Diego dirá sin ningún resquemor que «el creacionismo no realizó, sino excepcionalmente, la poesía creacionista (o viceversa)» [41]; y apuntará en otro lugar que la poesía creacionista, por ser muy difícil ocupa dentro de la totalidad de sus versos un espacio más reducido que otro tipo de poesía [42].

En un texto titulado *Retórica y Poesía* [43], utilizando como pretexto el comentar *Variété,* de Paul Valéry, Diego había abordado el tema de la música, pero en este caso (poco importa que sea anterior a *Defensa de la Poesía)* asociándolo a la cuestión de la traducibilidad del texto poético a otras lenguas, problemática ésta que preocupó hondamente tanto a Huidobro como a Larrea y determinó que ambos fuesen poetas bilingües, escritores en francés y español [44]. En «Manifiesto de Manifiestos» Huidobro había tratado de ello en estos términos:

Si para los poetas creacionistas lo que importa es presentar un hecho nuevo, la poesía creacionista se hace traducible y universal, pues los hechos nuevos permanecen idénticos en todas las lenguas.

---

[41] En el cit. «Vicente Huidobro» (1893-1948)», en R. de Costa, ed. cit., pág. 24.

[42] Vid. el «Prólogo» a *Primera antología de sus versos,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941.

[43] En *Revista de Occidente,* XVII (1924), págs. 280-286.

[44] Llegados a este punto, se hace absolutamente necesario especificar que Shelley, en su *Defence of Poetry,* trató, junto a la distinción relacionable con los creacionistas de razón e imaginación, tanto de poesía/música como del problema de la traducibilidad (que ya referimos en Coleridge). Es muy probable que Diego obtuviese las intuiciones básicas de su reflexión en pasajes shelleyanos como el siguiente: «Los sonidos, al igual que las ideas, se hallan relacionados a un tiempo unos con otros y con aquello que representan, y la percepción del orden de esas relaciones siempre se ha considerado unida a la percepción del orden de las relaciones entre las ideas. De ahí que el lenguaje de los poetas haya aspirado siempre a cierta uniforme y armoniosa repetición de sonidos, sin la cual no habría poesía, y que es casi tan indispensable a la comunicación de su influencia como las palabras mismas, sin referencia a ese orden particular al que antes aludíamos. Por eso todo intento de traducción resulta vano: tan acertado sería echar una violeta en un crisol para llegar a descubrir el principio esencial de su color y de su perfume como intentar trasladar de una lengua a otra las creaciones de un poeta». Cito de la trad. esp. de Carlos Sahagún, *Defensa de la Poesía,* separata de *Camp de l'arpa,* 10 (1974), pág. 7.

Es difícil y hasta imposible traducir una poesía en la que domina la importancia de otros elementos. No podéis traducir la música de las palabras, los ritmos de los versos que varían de una lengua a otra; pero cuando la importancia del poema reside ante todo en el objeto creado, aquél no pierde en la traducción nada de su valor esencial (pág. 736).

Con esta interesante perspectiva en torno al dilema de la traducibilidad del texto poético creacionista, Huidobro hace otra de sus notables aportaciones realmente a la totalidad de la teoría programática de la Vanguardia, pues obtiene una razón de discernimiento efectivo, de realidad lingüística suprasegmental, del discurso simbolista respecto del creacionista. Es obvio que el lema simbolista (verleniano) preeminente de musicalidad levantaba una barrera, en términos lingüísticos suprasegmentalmente reforzada capaz por sí misma de disuadir la traslación de un texto poético de una a otra lengua, y que la praxis del verso creacionista puede suprimir, al menos en considerable medida, esta dificultad. Si la Vanguardia, por otra parte, al tiempo que destruía las formas de musicalidad versal romántica y decadentista creaba otras estructuras paralelas de expresión de distinta naturaleza, el Creacionismo fue aún más allá en el sentido de que trató de producir estructuras análogas a las de la misma música en la poesía [45].

Diego ha manifestado cómo «la indiferencia del *instrumento* idiomático para la poética de la creación era un dogma de fe entre nosotros» [46], los creacionistas. De ahí la confluencia hacia dos formas fundamentales de lucha vanguardista de distinto orden: por un lado, universalización poética (incrementada por el Creacionismo mediante el intento de destruir la incomunicabilidad poética entre las lenguas); por otro, radical desmontaje de las estructuras internas (prosódica, sintáctica, semántica) y externas del lenguaje decadentista, sobre lo cual incidirán poderosamente el grafismo y la renovación vanguardista del caligrama, en particular este último muy del gusto de Huidobro y Diego. De lo que se sigue a su vez el motivo por el cual Diego no se aproxima nunca a las relaciones Poesía/Música a través de la materialidad «fónica» o «musical», sino mediante formulaciones considerables como de procedimiento y estructura, según hemos podido ver en posibilidades creacionistas y constataremos de nuevo. En el citado *Retórica y Poesía* Diego globaliza el tema refiriéndose a la traducibilidad del texto poético y a la Música:

Esa poesía [la simbolista] es absolutamente intraducible. Se forja en el idioma, en las calidades materiales del idioma, para de allí irradiar a las sugestiones y significaciones. Confunde el instrumento con el fin. Pero el idioma, cada idioma, lo único que puede hacer es limitar el número de posibles creaciones. En español serán posibles determinadas de ellas, para las cuales el idioma no será obstáculo, como lo es desde luego para otras, sino ayuda y afinación, revistiendo la poesía esencial con los primores y matices de una verbalidad superficial. En francés serán igualmente posibles otras distintas —rara vez coincidirán— combinaciones creativas. Pero al traducirse los poemas perderán de su valor todo lo adjetivo, de ningún modo desdeñable,

---

45 Sólo recientemente, el dramaturgo Miguel Romero Esteo ha intentado procedimientos que cabe entender como paralelos a estos otros creacionistas que he descrito en el cuadro de la relación poesía/música. Naturalmente que el dramaturgo, desde una materia y realidad histórico-artística diferente y posterior, incomprensible sin la preexistencia de las metodologías estructurales. Cf. «La obra dramática de Miguel Romero Esteo», en mi ed. de su obra *Tartessos,* Madrid, Pipirijaina, 1983.

46 En el cit., «Vicente Huidobro (1893-1948)», en R. de Costa (ed.), cit., pág. 20.

conservando su intrínseca cualidad. Así, una sinfonía de Mozart, en cualquier combinación instrumental, muestra su lúcida arquitectura, el lado abstracto y numérico de su música, el que sostiene los otros halagos bien medidos de materia, de timbre, de idioma orquestal (pág. 285).

De modo que el poema creacionista, al eliminar en lo posible el soporte de significación estética sustentado por la materialidad fónica y los significantes parciales, según venía a preconizar el Simbolismo, esencializa la significación del discurso poético, puesto que reduce el campo de acción suprasegmental de la cadena de significantes. Asimismo, cuando la cadena lineal normal del discurso se destruye mediante la descomposición ontológica del lenguaje del texto poético, se da *de facto* la disolución extrema de los valores suprasegmentales simbolistas. Es evidente, por otra parte, que el verso creacionista nunca puede alcanzar a suprimir por completo el valor de los significantes parciales dentro del discurso, lingüísticamente, pero tampoco es menos cierto que los relega a un plano significativo muy secundario y que, desde el punto de vista de la estética simbolista, según he señalado, quedan destruidos. Ahora bien, desde el punto de vista concreto de la traducibilidad, sucede otro tanto: el verso (ideal) construido bajo los presupuestos programáticos creacionistas, al ser traducido a otra lengua jamás puede abolir de forma total una variabilidad lingüística (por ejemplo, sintáctica; y otras muchas que no hace ahora el caso delimitar) que, sin duda, provoca nuevas incidencias semánticas y de recepción, y, en consecuencia, modifican el significado vertido en la lengua original; pero de cualquier manera la variabilidad poética creada por la traducción resulta ser mucho más reducida, sobre todo si comparamos con el verso de carácter artístico simbolista. Esa es la ruptura importante para la concepción lingüística creacionista de la Vanguardia.

El problema, por otra parte, guarda relación indirecta con los polos de aproximación y distanciamiento entre lenguaje literario y lengua estándar, dicotomía de habitual preocupación dentro de la teoría poética del Romanticismo inglés y que en España fue planteada, entre otros, por Campoamor, Unamuno y Cernuda. Pues es evidente que a mayor acercamiento entre lengua poética y lengua normal, menores dificultades de traducibilidad. Pero el creacionismo no utilizaba esos argumentos sino que, por el contrario, sostenía presupuestos de funcionamiento inverso; como en realidad también los sostuvo Coleridge mediante su noción de artificiosidad y el desacuerdo a ese propósito con Wordsworth, pues el autor de la *Biographia* pensaba —entre otras cosas concernientes— que el verso era tal en la medida en que resultaba ser intraducible a distintas palabras de su misma lengua sin pérdida de su capacidad de significación. Y para Huidobro, estrictamente, «el valor del lenguaje de la poesía está en razón directa de su alejamiento del lenguaje que se habla» (pág. 716); planteamiento que desde luego también puede inferirse tanto de Diego como de la programática futurista, y aun surrealista en términos puramente semánticos. Ese es, además, el motivo por el cual la poética creacionista, al destruir el componente suprasegmental dentro de lo posible y reducir lo más relevante de la lengua poética al componente semántico, reclama la solución del problema de la traducibilidad. Los creacionistas, en consecuencia, operan trasladando la cuestión al nivel semántico y vienen a proponer, en realidad, que la diferencia verdaderamente importante entre los lenguajes poético y estándar es, asimismo, semántica.

Finalmente —volviendo a lo central del asunto— se advertirá que toda la especulación cabe resumirse en que la teoría creacionista hace recaer con mucha mayor preponderancia la significación del discurso poético en la semántica conceptual. Sin embargo, este componente semántico al cual se atribuye el grado más alto de relevancia, en la praxis artística huidobriana *(Altazor)* llegará incluso a destruirse lingüísticamente por medio de la desintegración lingüística resuelta en magmas fonofonológicos [47]. Por consiguiente, ello hará comprender a su vez, ahora bajo una perspectiva analítica globalizadora, la idea de trascendencia creacionista llevada a sus últimas consecuencias, pues el lenguaje es para el poeta un *instrumento* destinado a forjar un *significado,* rememorando el sentido hegeliano del Arte, *ideal,* absoluto más allá del propio lenguaje. Esto es, la poesía absoluta: la utopía artística [48].

PEDRO AULLÓN DE HARO
Embajadores, 81
28012 MADRID

[47] La desintegración de los discursos lingüístico-literarios vanguardistas en distintos niveles de su lenguaje es fenómeno frecuente cuando la creación artística evolutiva de los mismos es conducida a sus últimas consecuencias. De hecho, ya el Futurismo lo llevó a cabo de manera absoluta y rápida; y de hecho también lo realiza el Surrealismo dentro del nivel semántico. Uno de los ejemplos más notables a este propósito, además de *Altazor,* es el texto prosístico joyceano de *Finnegans Wake.* Quepa rememorar en este sentido unas palabras de Mircea Eliade que acaso no debamos olvidar: «Todo nos lleva a creer que la reducción de los «universos artísticos» al estado primordial de *materia prima* no es más que un momento en un proceso más complejo; como en las concepciones cíclicas de las sociedades arcaicas y tradicionales, al «caos», a la regresión de todas las formas a lo indistinto de la *materia prima,* les sigue una nueva creación equiparable a una cosmogonía». Cf. *Mito y Realidad,* Madrid, Guadarrama, 1973², pág. 208.

[48] Para finalizar el presente trabajo diré que, pese a no haber agotado el seguimiento de las líneas teóricas atingentes fuera de nuestro objeto de estudio en sentido estricto, quedan perfectamente trazadas o esbozadas o aludidas, según los casos, todas aquellas ideaciones de la doctrina creacionista que pienso son relevantes y se incardinan, con naturalidad, en el sistema general del pensamiento artístico moderno. Comprenderá el lector que completar como vinculaciones totales el conjunto explícito de ideas maestras o vertebrales y de ideas secundarias o bien derivadas dentro del corpus doctrinal creacionista, supondría reconstruir por completo la totalidad del pensamiento teórico-poético moderno. Aquí, naturalmente, sólo hemos pretendido analizar un sector muy particularizado del mismo. A diseñar analíticamente la totalidad del sistema de la poesía y la teoría literaria modernas —dentro del cual el Creacionismo es una pieza insustituible— va destinada la ya larga serie de publicaciones que ininterrumpidamente vengo presentando. Quede constancia, por último, de mi agradecimiento a la profesora Marina Gálvez, quien me ha instado decisivamente a componer este estudio.

A la China

I

A mí siempre me había interesado pensar en viajes, mirar mapas, hacer planes, llamar a las agencias para que me informasen de a cómo estaban los billetes, mantener largas conversaciones con los representantes de las líneas aéreas principales, hojear folletos, subrayar itinerarios y tarifas. Además, como en algunos ratos de ocio yo hacía literatura —literatura pequeña, cuentos y cosas así—, hasta había escrito dos o tres narraciones en las que se hablaba de viajes metafísicos, viajes imposibles. Eran relatos que tenían, me parece a mí, algo de fantástico, y que llegaban a sorprender al lector con sus desenlaces inesperados y tremendos. No eran malos del todo, pero pecaban siempre de lo mismo: de un inadecuado conocimiento de causa. Yo había viajado algo por Andalucía y por tierras del Toboso. En comparación con otras muchas personas que jamás han salido de su corral o de su choza, mis andanzas por el mundo eran considerables. Pero, en cualquier caso, hacía falta viajar más para tener otras evidencias de las que yo carecía y que me eran, pensaba yo, absolutamente necesarias. Es preciso tener ideales en la vida, y el mío era el de moverme lo más posible para ir así distrayendo los días, ir acumulando un sustrato de saberes y de contrastes que luego me servirían para formular por escrito la síntesis general, la mía.

Síntesis generales se han hecho bastantes. Y aunque algunas han alcanzado una relativa notoriedad, es preciso reconocer que todas ellas han pasado en el fondo inadvertidas para la inmensa mayoría de la gente. Me asombraba a mí, y todavía me asombra, que con frecuencia apareciesen en los escaparates libros de divulgación que se vendían poco y que nos contaban por unas pesetas lo que quisieron decir Maimónides, Parménides u Orígenes, autores todos ellos sintéticos, muertos hacía muchísimo tiempo y reconocidos ya como grandes maestros del pensamiento puro, de la observación aguda y de la ciencia clásica. Lo que a mí me asombraba era que, al cabo de tantísimos siglos, hubiera necesidad de que un autorcete de provincias tuviera que tomarse el trabajo de decirnos lo que habían dicho aquellos y otros grandes hombres, como si la humanidad, por lo menos la humanidad española, no se hubiese enterado todavía de lo que habían supuesto en el desarrollo y evolución del mundo tan magnos descubrimientos. Pero así era, y así es. La ignorancia sigue siendo el pan nuestro de cada día, y a lo mejor hasta resultaba justo agradecer a estos divulgadores de vía estrecha el favor que trataban de hacernos. Que trataban de hacernos, digo. Porque la realidad demostraba que si los librotes antiguos sobre las verdades fundamentales de la mente y del universo alcanzaban muy mediano éxito comercial, menos lo tenían los resúmenes didácticos que unas cuantas editoriales con entusiasta conciencia reformadora ponían al alcance de casi todos los bolsillos.

No obstante, esta vez iba la cosa de veras y todo parecía indicar que, en cosa de días, emprendería yo larguísimo viaje a las estepas de la China.

Cuando uno se retrotrae a los primeros principios de todo, se topa irremediablemente con la extraordinaria realidad de las civilizaciones orientales, especialmente de las antiguas civilizaciones chinas. Para un intelectual, conocer la China es artículo de primera necesidad. Yo había soñado en otros tiempos con ir a los valles del Orinoco, creyendo que en el mundo salvaje de las tierras vírgenes se hallarían las claves básicas de lo real. Estudiar, por ejemplo, un moscardón de las zonas tórridas —no se olvide que el calor es el origen de la vida— podía ser el eslabón inicial de una larga cadena de descubrimientos que me llevase, en último término, a la síntesis buscada. Pero como ya dije en otra ocasión, un viaje al Orinoco era lo mismo que un viaje a los infiernos: malas comunicaciones, la amenaza de enfermedades y peligros sin cuento, encontronazos con tribus conocedoras del curare y de otras mil hierbas venenosas que podían dejarlo a uno seco a las primeras de cambio.

Con la China, no. Con la China las cosas iban a ser diferentes. No en vano tenía esa nación milenios de historia a sus espaldas: la pólvora, la brújula. Además, por si eso fuera poco, el mismo carácter chino era garantía máxima de una segura retribución. Pueblo sacrificado y honesto, de una austeridad proverbial, habituado al trabajo y al silencio: las dos fuentes de la sabiduría.

Total, que nos íbamos a la China. Y utilizo la primera persona del plural porque Flora se venía conmigo. Nada de sueños ni de fantasías. Nos marchábamos los dos, lo cual ayudaría, por otra parte, a que nuestro idilio de meses fraguase en algo más definitivo y permanente. Las relaciones con Flora no eran siempre fáciles. Ella tenía, como yo, un amor apasionado por el Oriente. Pero sus otras preferencias o, cuando menos, muchas de ellas, resultaban desconcertantes. Flora era alta, extraordinariamente alta, y había decidido enterrarse en vida dedicando sus energías a un pasatiempo tan inútil como estúpido. La cría de gusanos de seda.

A la cría de gusanos de seda se ha dedicado, con el correr de los siglos, muchísima gente. Yo mismo, a los siete u ocho años, había comprado una tarde tres gusanos de ésos, había reunido en un frasco las necesarias hojas de morera y había seguido con cierto interés el asunto. Aquellos ovillos peludos, sedosos, de color topacio, tenían, qué duda cabe, un algo misterioso en su elaboración. Pero de todo se cansa uno en este mundo, y la cría de gusanos de seda no podía ser una excepción. Pronto fueron a parar los gusanos al retrete.

Sin embargo, la vocación de Flora, al ser más tardía, hizo presa firme en su voluntad. Y como tenía dinero —el dinero que había recibido por herencia al fallecer sus padres en un accidente de automóvil del que ella salió completamente ilesa—, no le hacía falta buscar un modo de ganarse la vida.

La altura de Flora había sido un impedimento para que ella alternase con los hombres de España. En un país donde la altura media de los varones, por no decir nada de la de las hembras, viene a ser aproximadamente de un metro sesenta, Flora era demasiado ostentosa y visible. En Noruega habría pasado inadvertida; pero en la Península Ibérica, la presencia de Flora se imponía con todo el vigor de lo diferente, de lo raro. Si yo me acerqué a ella (no hace falta decir que me sacaba la cabeza) fue gracias a esa virtud mía que estriba en hacer caso omiso de las medidas.

Hay, principalmente en las culturas occidentales, un prejuicio del que participa prácticamente todo el mundo y que consiste en asociar cualidades de excelencia a los objetos y a las personas, basándose única y exclusivamente en criterios cuantitativos. Grave error. Asociaciones tan ausentes de lógica como las que tienden a identificar lo grande con lo bueno y lo pequeño con lo malo están a la orden del día en la conciencia común de las gentes. Si yo me acerqué a Flora no lo hice por aceptar un desafío, sino por otra razón muchísimo más profunda: sus ojos de caramelo. No hay, que yo sepa, un estudio que verse sobre los mecanismos secretos del amor y que ponga el énfasis necesario en esa circunstancia. Flora no veía muy bien, pero había logrado evitar la tentación de usar lentes. Desvelaba de esta forma su encanto principal, un encanto difícil para ser descrito, pero fácilmente comprensible para quienes estén acostumbrados a meditar en este tipo de cosas.

La vida humana es tan horrorosamente monótona, tan inconcebiblemente aburrida, que la entrega de Flora a la cría de gusanos de seda había que entenderla como un esfuerzo disparatado por escapar del tedio. Es también posible que aquella ocupación le trajese ecos del Asia que tanto admiraba. Allí impera la seda.

No voy a decir ni cómo ni dónde nos conocimos. No voy a decirlo porque el cómo y el dónde de los primeros contactos entre un hombre y una mujer son siempre más o menos los mismos. Podrán variar los detalles, pero nada más. Lo que verdaderamente importa es que ella y yo habíamos iniciado una relación más o menos amorosa y, sobre todo, que habíamos llegado, de común acuerdo, a la decisión que, de llevarse a cabo, habría de cambiar nuestras vidas. Emprender juntos un gran viaje que nos ayudaría a recuperar nuestra identidad más recóndita y desconocida.

Flora me confesó brutalmente las visiones que la invadían cuando daba de comer a sus gusanos. Visiones que solamente un psicólogo de verdad, no uno de esos aficionados de pacotilla, podría haber interpretado correctamente. Eran visiones tan monstruosas, tan llenas de oscuro sentido, que a Flora le temblaban los labios al contármelas.

Pero no nos perdamos. La cuestión era que, impulsados tal vez por motivos que no eran exactamente los mismos, Flora y yo teníamos ganas incontenibles de viajar al otro extremo de la tierra. No hace falta ser un sabelotodo para darse cuenta de que en la vida todas las cosas empiezan o acaban con un viaje. Y lo mismo ocurre con los libros. Siempre dan comienzo las tramas novelescas con alguien que llega o con alguien que se va. Como mucho, con alguien que va a llegar o con alguien que va a irse. No podía ser de otro modo. Y nosotros, personajes reales en la aventura de nuestra propia existencia, nos ajustábamos religiosamente a esa ley general. Había que moverse; que hacer las maletas y moverse. La promesa de salvación que iba implícita en nuestros planes era el motor que nos animaba a continuar.

Sin embargo, había antes que resolver un problema de base. Mientras aquel impedimento estuviera de por medio, eran poquísimas las posibilidades de llevar a buen término nuestros propósitos. Flora era sorda.

El fantasma de la sordera, al que me he referido con detalle en más de una ocasión, puede ensombrecerlo todo. La plaga de incomprensión, de aislamiento y de desprecio que se cierne sobre el gremio de los sordos es una de las mayores condenas que puede padecer

el hombre (o la mujer) en este valle de lágrimas. En comparación con lo que la sordera implica, ciegos y mudos son seres afortunados, auténticos príncipes de la Creación.

Lo incomprensible es que yo hubiera escogido precisamente a una sorda como compañera de viaje. Ya he dicho, y lo repito ahora, que lo de su altura no era obstáculo para mí. Pero lo de la sordera era algo completamente distinto, muchísimo más delicado y complejo. A ello se unía otra circunstancia que empeoraba la situación de un modo extraordinario. Es sabido que, subjetivamente hablando, hay algunas personas a quienes el hecho de oír poco no les afecta en absoluto; es más, hasta les agrada ir pasando los días sin tener noticia de lo que sucede a su alrededor. Flora no era de esa clase. Muy al contrario, le encantaba poder enterarse de todo. De ahí su estado de frustración constante, su incontenible tristeza, su tendencia a sepultarse en prolongados ataques depresivos que en más de una ocasión la habían puesto al borde del suicidio.

La perspectiva inmediata de irnos a la China había animado a Flora de una manera indecible. Y no iba a ser yo el encargado de desilusionarla con una revelación atroz. ¿Cómo iba yo a atreverme a decirle abiertamente que la belleza fundamental del continente asiático radicaba en sus sonidos? *Carrillones, campanas, rumores de cascada, piar de pájaros. Eso era fundamentalmente la cultura china. Hasta los fuegos artificiales, aparentemente de naturaleza visual, perderían su atractivo más hondo al ser desprovistos del pim-pam producido por su carga explosiva. Un cohete silencioso es como un árbol sin fruto, como una boca sin dientes.*

Flora quería ir entrenándose poco a poco antes de dar el gran salto, y me rogaba que la llevase a los restaurantes chinos que parecían más auténticos.

—Vámonos esta noche a cenar a un restaurante chino —me decía a voces—. Yo pago.

Arroz frito, wong-ton, barquillos, chow mein, cho suey, té, naranjas. La mesa se inundaba de colores; las camareras se llenaban de sonrisas orientales. Todo parecía de verdad. Los kimonos rojos, el dragón amarillo, los faroles de papel, el anorme gong colgando del techo. En su gran mayoría, aquellos restaurantes pertenecían a familias rigurosamente chinas, bien de Taiwan, bien del continente mismo. Sólo hablaban su lengua. Abuelos, padres, hijos y nietos se afanaban en la cocina. Pero todo aquel chikichaka de ruidos nasales, metálicos y dulces a un mismo tiempo no lograba penetrar los oídos de Flora. Igual sucedía con los acordes cristalinos que eran emitidos por tenues altavoces, a fin de procurar la adecuada música de fondo. Flora, incapaz de registrar la dimensión sonora de aquel mundo, preguntaba sin cesar; quería que yo le explicase el sentido último de las pocas vibraciones que, muy desfiguradas ya, conseguían de tarde en cuando herir la membrana de sus tímpanos. Pero todo en vano.

2

Nos habían dicho que, una vez en Pekín, los traslados a los lugares de mayor interés —algunos a distancias siderales— habríamos de hacerlos por ferrocarril. Y esa circunstancia nos entusiasmaba. Cruzar las estepas del Asia Central en trenes de madera, en compañía de calladas muchedumbres vestidas de uniforme, era el colmo de la fascinación. De uniforme, y con anchas gorras de visera, tan parecidas a las que usaban los campesinos de Castilla.

Flora y yo no éramos comunistas. Ni éramos comunistas, ni ninguna otra cosa. No éramos, desde luego, jóvenes, en el sentido popular de la palabra. Porque ocurría que la juventud que nos rodeaba y de la que cronológicamente éramos parte, estaba muy distanciada de nosotros. Mejor dicho, estábamos nosotros muy distanciados de ella. Era un asco inconcebible el que sentíamos por aquella nueva especie de la que tanto se ocupaban los libros y periódicos de la última hora española. Su lenguaje, su aspecto y sus costumbres nos asfixiaban. Bajo sus pretendidos aires libertarios se escondía una vulgaridad agresiva e intolerante. Era la falsificación sin disculpa, disfrazada de autenticidad, elogiada por los garbanceros de la pluma. La acracia desmilitarizadora, irreverente y consumista, nos repugnaba tanto como el conservadurismo autoritario de antaño, por la simple y sencilla razón de que la considerábamos como una forma más de tiranía. Nuestra marginalidad era la verdadera. La otra, la de los profesionales de la anfetamina, la de los analfabetos citadores de Chomsky, era la falsa. De los genuinamente marginados no habla nunca nadie, y nadie hablaba de nosotros. Esa era la gran prueba.

A Flora y a mí nos gustaban ciertas representaciones gráficas, desprovistas de su posible valor simbólico: las hoces, los martillos, las lechuzas, las multitudes incoloras, las barbas de Marx, los viejos libros rojos (ya no se veían apenas) que los chinos sacudían en el aire como la gente común suele sacudir un termómetro. ¡Qué majestuoso era todo aquello! ¡Y qué inofensivo! A Flora y a mí nos entusiasmaba lo inofensivo. Nuestra única rebeldía visible era la de acostarnos a las nueve.

La sordera de Flora, tan inquietante, tan amenazadora para el buen suceso del proyecto, revelaba a veces su cara favorable. Sí, aquel defecto la impediría gozar de los rumores orientales. Pero, ¿no le había servido durante años para hacer frente a la chusma de los cantores? Los cantores, especialmente los cantores viejos, son una plaga de la que todas las personas civilizadas se defienden como pueden. Estoy refiriéndome ahora a los cantores de escuela, tenores y barítonos en particular; a los que cantan con el pecho. Yo le había dicho a Flora lo que ese tipo de cantores significaba en la sociedad moderna, y ella se había quedado atónita. La explicación había resultado muy costosa. Pero entre señas, gráficos y gritos, Flora había logrado entender el asunto.

—Mira —le decía yo cuando nos tropezábamos por la calle con algún cantor envejecido—: ése es un cantor de los que yo te hablaba.

Como Flora era mujer de una inteligencia excepcional, aprendió pronto a identificarlos sin que yo le dijera nada, y era ella la que me daba con el codo cuando veíamos alguno. No hacía falta que cantasen para poder descubrirlos. Viéndolos, era facilísimo darse cuenta de su psicología atroz, de su vanidad sin límites. Y oyéndolos —cosa que a mi novia le resultaba imposible—, no digamos.

Un día se le ocurrió a Flora una idea genial: la de obtener información sobre lo que en la China se pensaba sobre el particular. Fuimos a la Embajada, y allí, tras corta espera, nos recibió un hombrecillo muy amable, de gafas, con holgado traje de mil rayas y enorme corbata roja. Resultó ser el agregado cultural, y prestó cuidadosa atención a la pregunta que le hacíamos. Al terminar yo de exponerle la razón de nuestra visita, su pequeña cara amarilla se esponjó de satisfacción, y dijo sin poder reprimir una sonrisa de orgullo:

—¿Cantoles? No. En la China no tenemos de eso.

Tenían coros, agrupaciones folklóricas, compañías dedicadas al fomento de la música popular. No descartaba la posibilidad de que, si la partitura lo pedía, interviniese de cuando en cuando algún solista. Pero, en cualquier caso, su participación sería mínima, ya que la misión fundamental de aquellas voces solitarias era resaltar más el efecto de conjunto, y no a la inversa. En otras palabras, que el solista era el acompañante, no el acompañado; que su misión artística no era la de destacar, sino la de ocultarse. Por ejemplo, en una composición concebida como pieza de gran sonoridad, espectacular y brillante, el solo tendría un carácter monocorde, transitorio y mate, lo cual despertaría en la audiencia el deseo urgente de que el cantor se callase cuanto antes.

Flora y yo celebramos la noticia con alegría inexpresable.

De manera que nos íbamos. Sopesando las ventajas y los inconvenientes, empezaba a estar claro que las primeras superaban con mucho a los segundos. El único peligro grave era que, en el transcurso de aquel enorme viaje, tuviéramos la mala suerte de caer enfermos, en cuyo caso la aventura perdería todo su sentido. O que muriésemos. Esto último podía acontecer de mil modos diversos. Aun concediendo que los trenes de la China fuesen lentos y seguros, no podía descartarse la eventualidad de un descarrilamiento. Verdad es que, en comparación con otras naciones, el índice de catástrofes era allí muy inferior al de los demás países principales del mundo. Pero ocurrían. Se hablaba de que algunas veces había naufragios multitudinarios en el Huang Ho, es decir, en el río Amarilo, y en sus afluentes principales. Para cruzar la China no había más remedio que atravesar muchos ríos de aquellos a bordo de barcazas y juncos cuya construcción podía ser muy defectuosa.

Yo le expuse a Flora la situación con la mayor honestidad posible. Hubiera sido jugar sucio no hacerlo. Sin exagerar, con objetividad fotográfica, se lo dije. Mi sinceridad es brutal para ciertas cosas. Y una tarde, mientras paseábamos por los lugares de costumbre, comuniqué a Flora, con detallismo de orfebre, los riesgos implícitos en el hecho simple de vadear una vía de agua en una de aquellas embarcaciones. No una vía de agua solamente, sino varias. Era necesario atacar con franqueza aquel punto; Flora no sabía nadar y, además, tenía un hijo.

3

Lo del hijo de Flora era una de esas pesadillas que pueden condicionar hasta la amargura la vida de una persona. Flora era soltera, de treinta años, pero tenía un hijo, un hijo normal, internado en un colegio de jesuitas.

Las mujeres solteras con hijos son y han sido siempre legión innumerable. Es un fenómeno muy común que, en los epílogos de una fiesta de fin de año, o en los amenes de un baile de disfraces o de una verbena, los hombres y las mujeres decidan acostarse juntos sin la menor intención de dar un hijo al mundo, sino con el simple propósito de pasarlo bien. Las consecuencias de estas expansiones sexuales son de todos conocidas. Por algún motivo secreto, son consecuencias desmesuradas si se las compara con el acto del que proceden. El hecho mismo de hacer el amor es de una sencillez asombrosa, tanto para el varón como para la hembra. Es, además, una operación placentera en extremo, inocente y divertida. No se explica, repito, que de un acto tan simple hayan de surgir tan graves

resultados como los de tener un hijo o una hija, nuevos seres compuestos de alma y cuerpo, con responsabilidades y derechos, sujetos a las leyes inexorables de la vida.

Sí, Flora tenía un hijo de padre desconocido. Y como ella era una mujer con alto sentido de la obligación y de la justicia, se preocupaba de la criatura con todo el cuidado y el cariño de que era capaz. Quería lo mejor para él.

El niño se llamaba Federico y tendría por aquellas fechas unos nueve o diez años. Flora, como era sorda, lo había internado en un colegio de jesuitas, pensando que los jesuitas le darían la educación apropiada. Flora era católica, y su elección de la Compañía de Jesús no era descabellada, ni muchísimo menos. Se ha calumniado mucho a la Compañía de Jesús, sin tener en cuenta la inmensa labor intelectual y social que ha desempeñado desde su fundación hasta nuestros días. A San Ignacio de Loyola tiene el mundo bastantes cosas que agradecerle.

Cuando los padres de Flora vivían, el niño había estado bajo la tutela de sus abuelos. Muertos éstos, Fede pasó al internado. Flora iba a verlo muy a menudo, le ayudaba con las tareas, le daba buenos consejos y colaboraba con los jesuitas en la formación espiritual del muchacho. Al niño no le faltaba de nada. Tenía dormitorio individual y todo lo demás.

Hubo momentos en los que pensamos llevar a Fede con nosotros. Pero el padre Arregui, director del colegio, dijo que sería mucho más prudente dejarlo donde estaba. De lo contrario, perdería curso. Hay en la vida ciertas cosas que deben evitarse por todos los medios, y una de ellas es la de que los hijos propios pierdan curso. Así lo entendía el director, y así lo entendía también Flora.

—No —dijo el padre Arregui cuando Flora y yo fuimos a consultarle la materia—. Federico está muy a gusto con nosotros, es un chico trabajador y estudioso, y sería un error imperdonable obligarlo a perder curso sin necesidad. Yo entiendo que hay a veces circunstancias imprevisibles que nos fuerzan a hacer lo que no queremos. Pero, gracias a Dios, este caso es diferente. El muchacho está aquí bien atendido, se hace cargo de la situación, y quiere quedarse. ¡Ya visitará la China cuando sea mayor y haya conseguido labrarse un porvenir! Para visitar la China siempre hay tiempo en la vida, ¿no le parece a usted?

Flora asintió con la cabeza, una vez que el padre Arregui había dicho lo que tenía que decir. Para no perder ni una palabra del breve sermón, Flora había pegado la oreja a los labios del cura y lo había oído todo perfectamente.

Dejaríamos a Federico tranquilo. Que aprendiera matemáticas y latín; que fuese adquiriendo una formación. Flora, como es natural, lo echaría de menos. Esa era su gran pesadilla: echar de menos a Fede. Se le saltaban las lágrimas al pensar en la separación, aunque sólo fuera una separación de meses. Es siempre doloroso que las madres se distancien de los hijos. Si Flora tenía dudas sobre el viaje, todas provenían de esta circunstancia. Y con razón. Flora estaba unida a Federico por el vínculo de la maternidad. El amor de Flora hacia Federico era puro y necesario, de la misma clase que el que siente la loba por sus lobeznos o la vaca por sus chotos.

Fede era un buen muchacho, y a Flora le hubiera gustado llevárselo o, por lo menos, dejarlo al cuidado del agregado cultural mientras nosotros estuviéramos en la China. Esto último, como es obvio, era una fantasía irrealizable, pero tenía su razón de ser:

En primer lugar, Flora —sin perderle enteramente la confianza— abrigaba algún

recelo con respecto al padre Arregui. Sabido es el afán proselitista de los miembros de la Compañía de Jesús. Estando la madre ausente, ¿no le hablarían los jesuitas al niño sembrando en su alma inquietudes religiosas, animándolo a ingresar en el Seminario Menor cuanto antes, urgiéndolo a abrazar el hábito de San Ignacio? El peligro de una infatuación mística le ponía a Flora la carne de gallina.

En segundo lugar, dejar a Federico en la Embajada tendría la enorme ventaja de dejarlo en territorio nacional chino, el mismo territorio que, a miles de kilómetros de distancia, Flora y yo estaríamos visitando simultáneamente. Aunque el distanciamiento físico fuera el mismo, se vería espiritualmente disminuido. Federico estaría, como nosotros, rodeado de chinos por todas partes, pisando suelo oriental, comiendo arroz con criadillas, recordando a su madre día y noche.

Por último, era indiscutible que el agregado cultural había dado muestras de ser una bellísima persona. En esta apreciación coincidíamos Flora y yo de manera unánime. A mí me habían hablado alguna vez de agregados culturales de otros países, y siempre me habían hablado mal. La gran mayoría, según contaban, ni pisaba las embajadas. Por lo general, los agregados culturales no cumplían con su obligación. Cobraban sueldos enormes por un trabajo que hacían otros. Los secretarios y secretarias de los agregados culturales eran los que siempre terminaban pringando a base de bien. Sin embargo, el diminuto agregado de la Embajada china, a quien habíamos conocido cuando el asunto de los cantores, era un individuo ejemplar. Modesto, sencillo, limpio. Si la comparación fuese permisible, recordaba un poco el agregado, en su apariencia, a aquellos capullos amarillos y sedosos que a Flora le gustaban tanto.

A pesar de la validez teórica de estos razonamientos, ¿cómo imaginar que alguien pudiera tomarlos en serio? ¿Cómo prever que, una mañana, cuando estaban ya apalabrados nuestros pasajes de ida y vuelta con la China Airways, *cuando todos los adioses habían sido pronunciados y sólo nos quedaba ya subirnos al aeroplano y surcar los cielos rumbo al Oriente, iba a Flora a ocurrírsele poner por obra su nuevo plan?*

Ni me avisó siquiera. Luego me enteré de su intempestiva visita al padre Arregui, acompañada de un policía, instando al jesuita a que le devolviese a su hijo. Ya con Fede en su poder, la vieron correr como loca hacia la Embajada. Allí, hincada ante el agregado cultural, arrasada en lágrimas, manifestó a voz en grito sus deseos:

—Yo quisiera —le dijo al agregado— que mi hijo se quedara con ust...

Pero nada más iniciada la frase, otra novísima idea se apoderó de mi Flora. Hay ideas estrictamente intelectuales, desprovistas de emoción, ajenas al uso de los sentidos. Son ideas del tipo «el todo es mayor que la parte», o «no hay cosa que pueda ser y no ser a un mismo tiempo», etc. La nueva idea de Flora, sin embargo, no era de esa clase, porque en ella se veían comprometidos otros muchísimos elementos de índole irracional: deseos, sueños, idolatrías, frustraciones pasadas y presentes, deformaciones anímicas producidas por el mal de la sordera.

En resolución, que Flora, abrazándose a las piernas del agregado, le propuso una vida en común, unidos ambos en natural himeneo, en compañía del absorto Federico.

El chino parecía haber estado esperando desde siglos aquella declaración de amor y aquella paternidad recibida. ¿Sería su incondicional conformidad con la disparatada propuesta de Flora una parte de sus obligaciones diplomáticas? Eso no lo sabré yo jamás.

Sólo sé que Flora, sirviéndose del teléfono, me contó la escena a trompicones y me pidió, como último favor de amigo, que la perdonara y que me presentase en la Embajada inmediatamente. Colgó antes de que yo pudiese contestar nada. Al fin y al cabo, hubiera sido incapaz de oír mis palabras.

Cuando llegué al edificio, me recibieron a la entrada siete cabezudos vestidos con azules kimonos de seda, esgrimiendo ardientes teas en la penumbra del portal.

—La boda ya empieza —me dijeron.

Entré en el salón cuando Flora y el agregado pronunciaban sus síes, lo que me permitió dar fe, con mi firma, de que la ceremonia se había consumado. También Fede actuó de testigo. Flora me pidió un favor más, pero éste no se lo hice. Hubiera sido demasiado acceder a su demanda y acercarme al aeropuerto al día siguiente para decir adiós al trío y desearles buen viaje. Así que a la hora en que el avión de Pekín tenía su salida, procuré yo estar ocupado con otras cosas, tratando de no imaginar el despegue suave y poderoso del aparato que se llevaría a Flora (y a los suyos) tan lejos de mí. Y para siempre.

CARLOS MELLIZO
P. O. Box 3603
University of Wyoming
LARAMIE, WY 82071
USA

La teoría del arte del pintor Jusepe Martínez

Figura central de la pintura aragonesa del siglo XVII puede considerarse a Jusepe Martínez. Su vida transcurre a través de esta centuria. Latassa supuso que nació en 1608; Ceán Bermúdez, en 1612; el Conde de la Viñaza, en 1601, y Carderera, en 1602; Julián Gállego acepta la fecha propuesta por Viñaza. Recientemente, Vicente González Hernández afirma que su nacimiento ocurrió en Zaragoza en 1600: en apoyo de su tesis cita el testimonio definitivo de la partida de bautismo, que recibió el 6 de diciembre de este año en la parroquia de la Santa Iglesia Metropolitana de la Seo.

González Hernández ha publicado una biografía muy documentada del artista y del ambiente artístico y social de la capital aragonesa en aquella época: *Jusepe Martínez (1600-1682)* (Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1981). Incluye al final un valioso catálogo de sus grabados y dibujos, retratos, pinturas para retablos, pinturas y obras desaparecidas; inserta también un extenso apéndice documental: constituye una aportación decisiva para el estudio de su personalidad.

El objeto de mi artículo no es profundizar en su biografía ni en la crítica de la obra pictórica del artista, sino en el análisis y comentario de sus ideas estéticas y teoría del arte. Conocedor don Juan José de Austria de los grandes méritos y erudición artística del maestro aragonés, le animó a que escribiese un tratado de pintura. Jusepe Martínez lo redactó a edad longeva («al cabo de setenta años y más de mi edad»); pudo proyectar así toda su experiencia y el fruto de sus relaciones con gran número de artistas y del examen de sus obras: *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres.* El libro quedó manuscrito hasta el cinco de noviembre de 1853 en que empezó a ser publicado en sucesivos números del *Diario Zaragozano;* posteriormente se reunieron todos estos artículos. Valentín Carderera en 1866 y Julián Gállego en 1950 realizaron nuevas ediciones, en cuyos prólogos figuran interesantes noticias sobre la biografía del autor y acerca del texto manuscrito; contienen también notas aclaratorias referentes a datos concretos de los artistas citados; no se comenta, en cambio, las teorías estéticas expuestas en la obra. González Hernández se limita a ofrecer el índice de ella y un elogioso resumen crítico que no pasa de media página.

En la *Historia de las ideas estéticas en España,* Menéndez Pelayo trata de Jusepe Martínez con brevedad; se contradice en su valoración y no acertó a ver el aspecto original de la aportación del maestro aragonés, pues remite su obra a las de Carducho y Pacheco. Por el contrario, Francisco José León Tello ha señalado la importancia de sus ideas estéticas en *La estética en el reino de Aragón en el siglo XVII: el tratado de Jusepe Martínez,* (Valencia, 1972) y ha incluido en este trabajo un apartado en el

que ha transcrito los juicios críticos que se formulan a través del libro y que constituyen una espléndida fuente para el historiador del arte.

Jusepe Martínez expone su concepto del arte y del artista. Su doctrina tiene un interés intrínseco porque significa la respuesta de un destacado pintor a los problemas estéticos. Además se ofrece como medio idóneo para el conocimiento de los ideales estilísticos de la época y de la interpretación de la pintura de su tiempo. Importan también mucho sus noticias sobre la docencia, porque, aparte del elemento personal, informan sobre la pedagogía seguida en aquella centuria anterior a la creación de las reales academias. Su teoría, más que ecléctica, es armónica: no niega, asume; lo comprobaremos, por ejemplo, en su versión de la mímesis y en su actitud ante el gótico, tan diferente de la que se adopta desde el renacimiento al academicismo.

Sus ideas estéticas y pedagógicas están dispersas a través de todo el tratado. En mi artículo pretendo ofrecer una exposición crítica y sistematizada de su filosofía del arte. Con motivo de la celebración del tercer centenario de su muerte, la rehabilitación de Jusepe Martínez no ha de quedar limitada a su obra de pintor: deseo contribuir a que se extienda también a su pensamiento.

La imitación en la pintura: diversas interpretaciones de la mímesis

El carácter armónico de las doctrinas de Jusepe Martínez se pone de manifiesto en su versión de la mímesis: se resume en su tratado las más diversas interpretaciones desarrolladas en la historia y en la teoría del arte europeo.

Varios factores contribuyeron al reconocimiento de la mímesis como principio del arte en la estética griega: en primer lugar, la temática de las obras, la observación de los motivos que las inspiran. Recordemos la explicación que se formulaba sobre el origen de la arquitectura, la génesis antropológica de las figuras escultóricas y el naturalismo de la pintura. Se advertía que la naturaleza no sólo ofrecía al artista sus materiales: también sus formas y las leyes estéticas de sus estructuras. Pero esta referencia a modelos determinados no sólo se atribuía al arte bello: en esta época el concepto de «ars y tecné» aún no había sido plenamente dividido, aunque es indudable que en Platón, y aun en los pensadores presocráticos, se reconoce la esteticidad.

Para Aristóteles, el nacimiento del arte se debería a la superación de la indigencia humana mediante la combinación o transformación de los medios ofrecidos por la realidad y la observación de sus modelos. De esta concepción deriva la estimación peyorativa del arte que expone Platón en la *República:* la obra que se manifiesta como copia de las cosas que a su vez participan de las ideas; se produce por tanto una degradación ontológica, una dependencia del objeto. En el caso de la pintura se añadiría el aspecto negativo derivado del artificio de la perspectiva y de la representación del volumen. La interpretación aristotélica de la mímesis que figura en la Poética abría una vía para la definición del arte como creación, que implica su independencia entitativa; el Estagirita admitía la representación verista, pero establece principios estéticos que serían desarrollados en el Renacimiento y en el neoclasicismo, y que tendrían incluso virtualidades para la justificación del arte de nuestro tiempo: las cosas como son, pero también como debieran ser o como conviene que sean.

La distinta actitud ante la teoría del arte como imitación define los estilos y establece la controversia entre las diversas épocas. Recordemos, por ejemplo, la oposición de los estetas académicos al naturalismo: critican lo mismo a Shakespeare que a las escuelas pictóricas flamenca y española de los siglos precedentes y a nuestra imaginería religiosa. Se puede interpretar la historia de los distintos períodos artísticos desde el análisis del comportamiento ante criterios estilísticos concretos: uno de ellos sería la imitación.

Sorprende la apertura de Jusepe Martínez. No niega la teoría tradicional: piensa que el artista «ha de hacerse muy capaz y diestro en la imitación» [1]. No le importan las críticas platónicas: asume el naturalismo. Desaprueba la práctica sistemática de la novedad y el excesivo dinamismo configurativo del artista manierista y barroco y observa en la representación realista un camino para disciplinar la fantasía: «No por hacer un extravagante movimiento una figura se tendrá en mayor estimación, sino por la puntualidad con que está obrada y ajustada al natural» [2]. Estima el mérito de la destreza verista [3]. Sin embargo, según veremos, en su clasificación de los artistas, el naturalismo estricto aparece en último lugar [4].

Desde la *Poética,* de Aristóteles, el esteta moderno acertó a poner de manifiesto la insuficiencia del concepto artístico de Platón. Observó que el artista no sólo copia, crea arquetipos y expresa ideas. Este es el mérito de los tratadistas como Carducho: advertir que la evaluación peyorativa del arte que se formula en la *República,* del maestro de la Academia, era susceptible de superación desde los presupuestos de su propio pensamiento. El artista no se movería sólo en el ámbito gnoseológico de la opinión sensible sino también en el de la razón: ve y abstrae; adquiriría, formularía y aplicaría una técnica, pero actuaría asimismo como filósofo al conformar conceptos. Como veremos, esta teoría tenía decisivas implicaciones en la estimación social del artista: se erige como argumento para demostrar el carácter liberal de la pintura. Quizá haya de verse en este hecho una de las motivaciones del auge del idealismo: el artista tenía pleno derecho para ser admitido en los cenáculos renacentistas y en las academias neoclásicas.

Jusepe Martínez no queda circunscrito a la estética idealista pero la propugna. La génesis de arquetipos supone la abstracción de las propiedades singulares; su ejercicio es antiguo: la estatuaria griega se resuelve en canon; lo extraño es que su contemplación no sugiriese a Platón una teoría del arte más comprensiva. Por el contrario, el pintor aragonés acertó a intuir que es desde este criterio desde el que hay que entender la obra de artistas como Miguel Angel: «Ha enseñado la armonía del cuerpo humano, haciendo la verdadera elección de todas sus partes para un compuesto perfecto con un estudio tan completo que no admite disputa, dándole lo perfecto a una figura con grandeza y magnitud de los escorzos, con tanto artificio que no se les conoce descuido alguno, sino manifiesta verdad» [5].

[1] JUSEPE MARTÍNEZ: *Discursos practicables...* Remito en la paginación a la edición de Carderera en 1866, pág. 1.

[2] Ob. cit., pág. 77.

[3] Ob. cit., pág. 123.

[4] Ob. cit., págs. 77-78.

[5] Ob. cit., pág. 86.

Pitagorismo e idealismo convergen en el *Timeo* platónico. El número ordena las categorías fenoménicas. El artista no sólo realiza una abstracción perfectiva: asimila la estructura matemática subyacente en cada objeto; además de filósofo, matemático: nueva prueba en favor de su jerarquía social; recordemos los tratados de Vinci, Durero, García Hidalgo, Palomino, etcétera. Esta estética se inserta en un concepto del mundo que aparece a la vez en la Biblia y en la filosofía; el libro de la sabiduría indica que la creación fue realizada según número, peso y medida. Jusepe Martínez funda en esta universalidad uno de los aspectos de su teoría de la pintura: «Todas las cosas corpóreas que tienen vida las creó Dios con tanta providencia y mesura que ni se les puede añadir ni quitar cosa alguna que no sea disforme», por lo que considera «engaño manifiesto y pernicioso hacer a la verdad agravio, hacer mecánico el arte, medir sin compás, mirar sin ver, juzgar sin razón y obrar sin ella» [6]. Sin embargo, el maestro aragonés no incurre en radicalismos: no apura el racionalismo ni sacrifica los valores sensoriales de la forma: «No es mi intento decir esto para que se haya de andar tan ajustado, teniendo el compás en la mano, y con esta molestia, que es cosa muy cansada y tediosa; sólo haga tanto hábito en la certeza de esto, que cuando llegue a ponerlo en obra, no se le conozca trabajo forzado, sino liberal y franco» [7]. Cuando habla Jusepe de Ciencia referida a la actividad artística le confiere un significado puramente estético: «Esta palabra Ciencia se entiende en esta profesión elección, gracia, disposición y liberalidad del manejo, unión y agrado, deleite y belleza» [8].

El Academicismo encerraba una contradicción interna que el profesor León Tello ha señalado en varias de sus publicaciones: la aspiración a una belleza ideal desde una metodología empírica; la antinomia se hace bien patente en el tratado de Arteaga; Azara era más consecuente: no trasciende el realismo; pero su sensibilidad neoclásica se rebelaba contra las representaciones de mal gusto: la selección de modelos y motivos forma parte de la estética de la época. Jusepe Martínez se muestra precursor de esta tendencia: «Muchos se han engañado en no tomar asuntos gustosos, amables y apacibles a la vista» [9]. Pero el arte académico ofrecía una nueva solución: la mímesis correctora; Mengs fue maestro en arquetipos y en depuración de imágenes.

A pesar de las diferencias ideológicas, esta práctica se ejercitó también en el siglo anterior en el retrato; pero la motivación era distinta; más bien vanidad del modelo que proyección de una filosofía del arte; Jusepe Martínez lo atestigua en su comentario a los retratos de Juan Bautista Maino: «A más de hacerlos tan parecidos los dejaba con tan grande amor, dulzura y belleza, que aunque fuese la persona fea, sin defraudar a lo parecido, añadía cierta hermosura, que daba mucho gusto y más a las mujeres, que les minoraba los años, que no es pequeña habilidad» [11].

Jusepe Martínez no sólo asume las diversas interpretaciones de la mímesis que se formulan en distintos períodos históricos: trasciende este concepto. Valora el cuadro

[6] Ob. cit., pág. 64.
[7] Ob. cit., págs. 68-69.
[8] Ob. cit., pág. 64.
[9] Ob. cit., pág. 74.
[10] F. J. León Tello y M.ª M. V. Sanz Sanz: *Tratados españoles de pintura y escultura*, Valencia, 1980.
[11] *Discursos practicables...*, pág. 121.

al margen de sus relaciones con el modelo [12]; a través de diversas anécdotas fustiga las erróneas actitudes de los que basan el juicio en el parecido sin atender a las calidades pictóricas [13]; cuenta el caso de una dama de Zaragoza que había rechazado con este criterio el retrato que le había realizado nada menos que Velázquez [14]. El reconocimiento de la esteticidad constituye la razón última de sus críticas [15]. Le interesa fundamentalmente que no resulte la obra «mecánica y sin lucimiento»[16]; como artista le preocupa, «la gracia, disposición y liberalidad, unión y agrado, deleite y belleza» de la obra [17].

Por esto, su teoría de la mímesis supone tanto la imitación de la naturaleza como la de las obras de los grandes maestros que se ofrecen como lección de belleza en su verificación artística [18]. Cuando se plantea el tema de la formación del artista, al lado de la copia del natural recomienda el estudio de las obras, porque estima que en ellas se concreta un nuevo ideal estético: el formulado por sus autores [19]; piensa incluso que esta práctica constituye un grado más avanzado en la formación del artista [20]. Pero de este tema hemos de tratar con más amplitud en otro apartado.

La expresión en la pintura

El interés representativo del artista no queda circunscrito al aspecto formal del objeto: trasciende la apariencia, busca el noumeno. Esta sería la verificación más profunda de la mímesis; los tratadistas griegos incluían a la música entre las artes imitativas en cuanto revela el alma. Pero la traducción de la interioridad implica actitud diferente de la adoptada ante el aspecto externo de las personas y de las cosas; se justifica que se haya propuesto un nuevo nombre para distinguirla: expresión, en vez de imitación.

El principio expresionista parece inherente al arte, pero se desarrolla más en unas épocas que en otras; se intensifica en los períodos románticos. Los tratadistas del siglo XVII encontraron en su observación un nuevo argumento para defender la actividad del artista. Jusepe Martínez le confiere mayor interés que a la imitación estricta. La expresión de la individualidad comporta un doble aspecto caracteriológico y circunstacial; cabe también la formulación arquetípica del sentimiento; en tiempos de Jusepe Martínez se tiende a la singularidad en el retrato y a la universalidad en la expresión religiosa [21]. El excesivo verismo en la versión patética puede inducir a la transgresión del buen gusto representativo; no hace falta esperar a las críticas neoclásicas: a Martínez no le importaba desaprobar un cuadro de Caravaggio, no «por

[12] Ob. cit., pág. 121.
[13] Ob. cit., pág. 128.
[14] Ob. cit., pág. 132.
[15] Ob. cit., págs. 74-75.
[16] Ob. cit., pág. 77.
[17] Ob. cit., pág. 64.
[18] Ob. cit., pág. 74.
[19] Ob. cit., pág. 87.
[20] Ob. cit., págs. 78-79.
[21] Ob. cit., pág. 28.

lo imitado al natural, que es realmente soberano, sino por lo esencial en que habéis faltado, que es en la prudencial decencia que se debe usar en este género de historias» [22]; en cambio, señala que Durero y Leonardo de Vinci fueron «insignes maestros que hicieron que sus figuras hablasen con sola la acción, a más que dieron la fisonomía tan viva, que cualquiera reconocerá en la cara de lo representado el ánimo y valor de cada cosa figurada» [23].

La imitación y la expresión fundan la influencia ética del arte: en la contemplación de la obra se asumen e inviven las sugerencias sensoriales y afectivas cuando no se calcinan en la valoración estética de la forma. Los autores grecolatinos se mostraron restrictivos en cuanto a la libertad representativa; la posibilidad de ofrecer temas que se consideraban inmorales repercutía desfavorablemente en la estimación de la pintura; Jusepe Martínez conocía que Séneca no la había integrado entre las artes liberales por este motivo y lamenta encontrar obras que pudieran darle razón: «por haber representado tan lascivamente cosas profanas que han causado grandes escándalos» [24]. Lo mismo que Platón, algunos autores modernos, como Gutiérrez de los Ríos, reducían el ámbito temático al recuerdo y exaltación de hechos memorables, a la honra de personajes ejemplares y al diseño de escenas y acciones aleccionadoras que invitasen y moviesen a la virtud; Martínez no era tan radical: limita su censura al aspecto negativo, pero no la proyecta a una limitación imperativa de temas.

Arte y Sociedad. Concepto de estilo

La aplicación del principio de la expresión no termina en la individualidad: abarca la traducción de los caracteres que definen una sociedad, su cultura y su existencia. El desarrollo sistemático de este factor corresponde al siglo XIX, especialmente a Guyau y Taine. Sin embargo, fue puesto de relieve por los tratadistas de la antigüedad y se proyecta en la teoría del arte de todas las épocas: se advierte, por ejemplo, en Jusepe Martínez.

Su incidencia es diversa. La sociedad se ofrece como tema con sus problemas, aspiraciones y manifestaciones festivas y cotidianas. Pero, al mismo tiempo, influye en el artista con su situación económica y sus exigencias representativas. Este aspecto es el que recoge especialmente Martínez. Señala la necesidad de unas condiciones favorables para el florecimiento del arte; desde este punto de vista elogia la protección dispensada a los artistas por los Papas renacentistas: sus palabras difieren de los juicios de otros autores sobre estos pontífices; alaba también a los modernos monarcas que patrocinaban la labor creadora de los artistas. En cambio, le parece negativa la actuación de Adriano VI fundada en un ascetismo y austeridad más concorde con los críticos del papado de esta época.

Como ejemplo concreto de los efectos nocivos de circunstancias singulares cita la dispersión de los artistas de la escuela romana producida por el saqueo de las tropas imperiales; puntualiza, sin embargo, que fue realizado «sin orden de Su Majestad

[22] Ob. cit., pág. 29.
[23] Ob. cit., págs. 74-75.
[24] Ob. cit., pág. 45.

Cesárea» [25]. Asimismo, recuerda el comentario que Orfelín hizo a Borgiani sobre sus propias obras: «En esta tierra no todas veces se hallan cuadros de retablos, donde se puede hacer mejor lo que uno quiere, que lo habéis visto en casa; lo más es para monjas y frailes y para oratorios de personas devotas que lo quieren así» [26]. Leemos en su tratado otras anécdotas referidas a Velázquez [27], Luis de Vargas [28] y otros pintores que denotan el reflejo que los gustos del cliente tenía en la elaboración del cuadro. De los retratos de Juan Bautista Maino observa que eran especialmente preferidos por las mujeres, pues «aunque fuese la persona fea, sin defraudar a lo parecido, añadía cierta hermosura, que daba mucho gusto y más a las mujeres, que les minoraba los años, que no es pequeña habilidad y todo digno de mucha alabanza» [29].

El factor social se inserta, pues, en la definición de estilo, puesto que se proyecta en la realización de la obra. Jusepe Martínez tiene un claro concepto de los elementos que se integran en su formulación. Nota con acierto la influencia del genio en los artistas contemporáneos y posteriores; admira a Miguel Angel y destaca la impronta de su arte: «A este insigne varón se le debe todo el acierto con que los sucesores han obrado» [30]; estima que «no llegara el gran Rafael a la esfera que llegó si no viera las celebradas obras de Miguel Angel» [31]; a este respecto recuerda el interés que tuvo Sanzio de Urbino en ver cómo pintaba Buonarrotti sus frescos, a pesar de que éste dejaba cerrada la puerta: «Quedó tan otro Rafaelo de esta visita que se le conoció bien claro en la segunda pieza que pintó» [32].

Las sugerencias del genio pueden incluso perturbar el desarrollo de la personalidad de artistas menos dotados en cuanto puedan ser incapaces de asimilar el verdadero significado de su mensaje estético y técnico; continuando con el ejemplo de Miguel Angel, indica que este maestro afirmaba: «¡Oh, cuántos se han de perder con esta mi manera!» [33]; Martínez asentía: «Y dijo bien porque sus obras son de todos admiradas y de pocos entendidas, por la mucha profundidad que tienen» [34].

El arte supone creación, pero la aportación personal se inserta en una tradición. La idea de estilo implica un doble elemento singular y supraindividual; ambos, por otra parte, ofrecen gran complejidad que el análisis revela. Jusepe Martínez observa el sentido de discontinuidad o ruptura que comporta la aparición del genio, pero resalta la continuidad derivada de su desarrollo referido a un contexto. Según hemos visto, Miguel Angel habría influido en Rafael, «como lo muestran sus obras de pintura al fresco, últimas que hizo» [35]; pero al mismo tiempo observa la proyección del arte

---

25 Ob. cit., pág. 99.
26 Ob. cit., pág. 140.
27 Ob. cit., pág. 132.
28 Ob. cit., pág. 128.
29 Ob. cit., pág. 121.
30 Ob. cit., pág. 85.
31 Ob. cit., pág. 85.
32 Ob. cit., pág. 97.
33 Ob. cit., pág. 86.
34 Ob. cit., págs. 86-87.
35 Ob. cit., pág. 71.

de Donatelo y Roselino en Miguel Angel [36]; destaca también la impronta de Roselino en otros artistas [37]. Un ejemplo hispano: la explicación de la evolución de Forment por el estudio de las obras de Berruguete [38].

La elevación de fórmulas canónicas a principios estéticos de observación general no se corresponde bien con la teoría del arte como creación: lo advertimos en los tratadistas neoclásicos que se debaten entre la obediencia a las reglas clásicas y el reconocimiento de la originalidad. Desde la posición abierta de Jusepe Martínez se supera con facilidad el problema; admira a los grandes maestros precedentes, pero confía en al capacidad creadora de todas las generaciones: «Nunca faltará lugar para mostrar cosas nuevas» [39]. Notemos una interesante observación psicológica: la especificidad del genio se fundamenta en la insuficiencia; los grandes artistas destacan en un aspecto determinado; esto lo comprobamos en todas las artes: la diferencia entre los distintos maestros no es sólo de grado, sino también cualitativa; no cabe asimilar el talento de Leonardo de Vinci al de Miguel Angel, por ejemplo. Los menos dotados se integran con más facilidad en las coordenadas de escuelas, pero éstas se distinguen igualmente entre sí; la diferenciación se verifica tanto a nivel personal como social y temporal. Desde una perspectiva histórica que abarque todas las épocas, las sucesivas formulaciones estilísticas se complementan en la definición de un concepto general de la belleza artística, tal como la ha creado el espíritu humano. De alguna manera, Jusepe Martínez barrunta o intuye esta doctrina: «el que fue profundo en el dibujo no llegó a otro en el colorido; el que fue grande inventor no fue tan corregido como otro; el que fue amable y delicado no fue de tanto rigor como otro» [40].

Esta actitud constituye la mejor disposición para la comprensión de todos los movimientos estilísticos y el arte de todas las épocas: los gustos se complementan más que se contradicen. En Jusepe Martínez no encontramos la oposición al gótico tan generalizada desde el Renacimiento hasta el neoclasicismo; de un retablo zaragozano del siglo XIV afirma que «es muy grandioso, hecho de alabastro con tal arte y magisterio que es una maravilla verle» [41]; sobre el que hizo Forment para la iglesia del Pilar juzga que «no tiene que envidiar a la arquitectura moderna» [42]; también elogia el perdido pórtico de la iglesia de Santa Engracia, construido «a manera gótica, con tanta gracia y belleza que es una maravilla, por su gran artificio y majestad» [43].

Propiedades estéticas de la obra de arte

La imitación, la expresión, las sinergias, los factores individuales y sociológicos, etcétera, cristalizan en formas. Cada estilo personal o cada período estilístico ofrecen caracteres estructurales propios que los definen. Cabe, sin embargo, plantearse si

[36] Ob. cit., págs. 160-161.

[37] Ob. cit., pág. 162.

[38] Ob. cit., pág. 166.

[39] Ob. cit., pág. 75.

[40] Ob. cit., pág. 56.

[41] Ob. cit., pág. 163.

[42] Ob. cit., pág. 165.

[43] Ob. cit., pág. 170.

pueden deducirse normas de ordenación artística con validez general y observación a través de las distintas etapas estilísticas.

En el tratado de Jusepe Martínez advertimos el reconocimiento de algunas de estas propiedades. La variedad es elemento positivo en la configuración artística: se aplica especialmente en las épocas de tendencias barrocas y románticas. Pero la unidad se erige en soporte metafísico de la diversidad. A la formulación pitagórica del unum como resolución ontológica de los contrarios y de la multiplicidad sigue su exaltación idealista o su jerarquía en la ordenación de las propiedades trascendentales del ser; en su manifestación artística externa cohesiona y ordena: impera en los períodos clásicos, pero el principio de la unidad en la variedad tiene vigencia universal. Para Jusepe Martínez «es la unión un concepto que sin él no tendrá la obra acordancia, sino una mala apariencia» [44]; en sus tiempos se postulaba la riqueza cromática, pero el maestro aragonés advierte: «Muchos, por enriquecer y ennoblecer sus obras, las han dejado más vistosas de colores que de arte y estudio... en faltando esta unión de colores queda la obra en poco aprecio» [45].

La proporción es concepto básico de la filosofía y de la estética pitagórica; la evaluación de los intervalos musicales hizo patente su verificación artística; se extendió su estudio a su realización cósmica; se comprobó asimismo que disciplinaba la forma escultórica y arquitectónica. Se desarrolla en el Renacimiento el estudio de las reglas canónicas: en San Lorenzo de El Escorial la ley del número adquiere concreción geométrica; en el barroco subyace el racionalismo, pero se desvanecen los límites configurativos. En este sentido entiende Jusepe Martínez la proporción: piensa que el artista ha de destacar «la correspondencia que hay entre las partes y de ellas al todo» [46], pero puntualiza: «No digo que por esto haya de estar tan atado al compás y regla que no sepa salir de ella, en que muchos han pecado en sobrado observantes y otros, por el contrario, en sobrado descuido; y así es forzoso un prudente obrar para no dejar secas sus obras y mezquinas, con poca libertad y franqueza» [47]. No resuelve su estudio en una exposición matemática: con criterio empírico estima «que esta profesión se ha de ejecutar primero con práctica que con preceptos, por causa de ser el manejo tan dificultoso» [48].

El artista barroco tenía que templar el dinamismo y la complejidad con el rigor de la composición. Martínez concedía mucha importancia a la ordenación: «este modo de obrar es el más dificultoso por incluirse en él todas las partes de esta profesión» [49]. Encontramos en su tratado noticias interesantes sobre la actuación de los pintores de su tiempo en la observación de este precepto; indica que concretaban la imagen en figuras corpóreas, estudiaban las relaciones entre ellas, la acción de la luz y la disposición de la escena y realizaban el cuadro a partir de este modelo escultórico: «Valiéndose de figuras de barro y de cera, hechas con mucho estudio y perfección,

---

[44] Ob. cit., pág. 21.
[45] Ob. cit., pág. 23.
[46] Ob. cit., pág. 8.
[47] Ob. cit., pág. 10.
[48] Ob. cit., pág. 8.
[49] Ob. cit., pág. 32.

usando de estos modelos para las figuras principales de sus historias, siendo ellos muy dueños de las luces y con más espacio de tiempo considerar la obra» [50]; sin embargo, Jusepe Martínez atestigua que «los más diestros no han usado de tanta prolijidad, porque la obra hecha con ella no tiene la liberalidad y soltura que conviene» [51].

No sólo interpretación de las propiedades estéticas generales desde su verificación en el arte de su época: asume Martínez las que distinguen de manera específica las obras contemporáneas. Señala, por ejemplo, el colosalismo figurativo [52] que impulsa a superar la dimensión normal del modelo natural [53]; su estética queda reflejada en el siguiente texto: «Cuadros grandes de modo que se puedan gozar de dilatadas distancias: las cosas pequeñas puestas al lado de estas grandes quedan mezquinas y pobres»; no es que se oponga «a este modo de obrar, porque lo estimo y venero como es justo: sólo digo que lo grande es siempre grande» [54]. Resalta en otro aspecto el efecto estético positivo de la morbidez que tantos artistas conferían a sus formas [55]. Martínez valora, asimismo, los caracteres configurativos no sólo por su relevancia estructural, sino también en función de su eficacia expresiva. De acuerdo con su concepto general del arte la originalidad constituye otra propiedad exigible a la obra [56], pero con su buen sentido se muestra contrario a los artistas de su tiempo «que han querido introducir ciertas maneras muy extravagantes» [57] y a los que incurrían en anacronismos [58].

Dibujo y color

Como ha notado F. J. León Tello, Jusepe Martínez se muestra precursor de Kant en el establecimiento de las relaciones entre dibujo y color en la elaboración y juicio del cuadro. La escuela veneciana había contribuido al desarrollo del sensualismo cromático: la teoría del maestro aragonés hay que interpretarla desde este punto de vista; correspondería al dibujo el diseño y al color su enriquecimiento sensorial: «así el acordado pintor ha de producir en sus dibujos y modelos, y para conseguir la unión y satisfacerse de ella con desengaño ha de hacerlo en blanco y negro, en cuyo claro y oscuro podrá clara y distintamente conocer la unión que hace con su historia, porque si se vale de colores en el modelo, se confundirá fácilmente, pues tal vez enamorado de la belleza del colorido no se hará lugar para ejecutar con toda su certeza su claro y oscuro» [59]. En varias ocasiones acude al símil musical; comprende el significado cromático del timbre instrumental y a la inversa: «Son los colores en el lienzo para los

50 Ob. cit., pág. 44.
51 Ob. cit., pág. 44.
52 Ob. cit., pág. 86.
53 Ob. cit., pág. 123.
54 Ob. cit., pág. 27.
55 Ob. cit., pág. Se comprueba en sus opiniones sobre Miguel Angel, Caxés, etcétera.
56 Ob. cit., pág. 57.
57 Ob. cit., pág. 71.
58 Ob. cit., pág. 36.
59 Ob. cit., págs. 21-22.

ojos lo que las cuerdas en el instrumento para el oído» [60]. Se proyecta el expresionismo barroco: señala el valor semiótico de cada color [61].

Teoría del artista

La obra genial parece inexplicable desde parámetros psicológicos normales: la referencia divinal de las facultades artísticas es antigua y adquiere formulación preclara en el diálogo *Ion* de Platón. Aun en nuestros días se acude al mito como metodología sustitutiva de la teoría. Jusepe Martínez reconoce igualmente que «el que a este grado llega es más por gracia divina que por trabajo humano» [62]. Sin embargo, no se contenta con la tesis iluminista; analiza la diversidad de elementos psíquicos que intervienen en la creación de la obra: «Natural ingenio, entendimiento, voluntad, diligencia, especulación, amor, trabajo, estudio y más estudio, gala y más gala» [63].

Entre los distintos factores que integran la caracterología del artista destaca con acierto la creatividad, que se proyecta en la originalidad de las obras; la cita ejemplificativa de Miguel Angel confirma la admiración que sentía por este maestro [64]. La capacidad creadora se erige en criterio valorativo. Distingue tres grupos de actividad artística. Incluye el realismo en la categoría inferior: «Comenzando por los de menos valor... pónense con el natural delante... ejercitándose con simple imitación... por falta de ánimo para cosas mayores se acomodan a esto y se quedan en meros copiadores del natural; que, encaminada esta materia por los doctos y entendidos les dan el grado de poco más que mecánicos» [65].

Mayor estima tiene de los que han formado su estilo en el estudio de las obras de los grandes maestros: «Y con este ejercicio y práctica tan habituada han tomado tan de memoria lo que han visto y estudiado, que lo hacen de manera que causa admiración..., las figuras que hacen son muy airosas y mueven con gala su disposición; sus historias son muy libres y desembarazadas, sin simpleza alguna» [66].

En el peldaño superior inserta a los creadores de arquetipos; a los idealistas, a los que corrigen la naturaleza y la representan desde sus principios estéticos: «Lo que casi la naturaleza no explica, explican ellos con trovas tan desusadas que obran una maravilla, todo lo reducen a entendimiento y especulación..., enmiendan los errores de la naturaleza de modo que si no se valiesen de lo mucho especulado y obrado sería imposible hallar ejemplo vivo para ello».

Martínez parece encontrar dificultades para remitir la capacidad de estos artistas a las fuerzas propias de la naturaleza humana: «Y es cosa dificultosa la alabanza merecida, por este modo tan relevado que se pierde de vista y hace tal unión que sin rayo divino

---

60 Ob. cit., pág. 23.
61 Ob. cit., pág. 35.
62 Ob. cit., pág. Ver por ejemplo págs. 45, 64, 84, etcétera.
63 Ob. cit., pág. 85.
64 Ob. cit., pág. 85.
65 Ob. cit., págs. 77-78.
66 Ob. cit., págs. 78-79.

no se puede obrar» [67]. En el *Ion* platónico se atribuye a las musas la versatilidad del artista para la verificación de la mímesis de los asuntos más variados; Martínez piensa en la creación genial cuando afirma «el que a este grado llega es más por gracia divina que por trabajo humano» [68].

También sería virtud interna y don divinal la prudencia para la realización de la composición «madre universal de todo acierto» [69], ya que, como dice Martínez «es la que gobierna toda cosa bien ordenada» [70]. Pero el innatismo no releva del esfuerzo: exige trabajo intenso para su desarrollo; el maestro aragonés lo pone de manifiesto con un ejemplo: acerca de Tiziano afirma «que le dio la naturaleza tal gracia que no sé si fue más él que ella o ella más que él» [71].

Pedagogía artística

La fundación de las Academias de Bellas Artes cambió la pedagogía artística tradicional, aunque la enseñanza de taller persiste y todavía perdura en nuestros días. El tratado de Martínez no es sólo interesante por las normas que expone, sino porque constituye una fuente crítica para el conocimiento del desarrollo de la docencia de la pintura en su época.

Son frecuentes en nuestro tiempo los autodidactas: lo explica el subjetivismo estético imperante. Jusepe Martínez señala por el contrario la necesidad de una buena formación fundamentada en el ejercicio personal orientado por las reglas y preceptos, pues «a no hacerlo así lo sabrá de relación, haciendo concepto a su modo, que será a veces muy contrario a la verdad» [72]. Varios son los caminos para la asimilación de las normas: no se contradicen, se complementan. El maestro aragonés los enumera. En primer lugar el estudio de tratados en los que se sistematizan las reglas técnicas que se han ido formulando a través de la historia. Su lectura no le parece inoportuna para obtener «con alguna evidencia noticias para este conocimiento» [73]; sin embargo, no deja de desengañar a los que más inclinados a la especulación que a la práctica pueden disminuir el ejercicio sin tener en cuenta que «del decir al obrar hay mucha distancia»; su advertencia es clara: «Muchos de estos tales que quieren aprender esta facultad se creen que en los libros hallan la práctica; es engaño manifiesto» [74]. Así, pues, en su opinión la pedagogía teórica es insuficiente: «Fiados en su ingenio y en haber leído algunas cosas pertenecientes a esta profesión, les parece que con esto basta a salir con la empresa, cosa engañosa y absurda» [75].

El aprendizaje de las técnicas puede verificarse a través del análisis de las obras de

---

[67] Ob. cit., págs. 79-81.
[68] Ob. cit., pág. 32.
[69] Ob. cit., pág. 76.
[70] Ob. cit., pág. 85.
[71] Ob. cit., pág. 84.
[72] Ob. cit., pág. 66.
[73] Ob. cit., págs. 66-67.
[74] Ob. cit., pág. 49.
[75] Ob. cit., pág. 73.

los artistas preclaros. Jusepe Martínez destaca la eficacia de estos estudios: la intención principal de la extensa parte crítica y biográfica de su tratado «no es otra, sino que todo estudioso se valga de estos grandes maestros, meditando en sus obras» [76]. Sin embargo, reconoce que algunos de estos pintores «han dado por maneras tan suyas que son inimitables» [77].

En nuestros días se propugna una pedagogía activa y personal. Se valora con excesivo optimismo la capacidad del individuo para descubrir por sí mismo los secretos de la ciencia y del arte. El sistema no es nuevo: Jusepe Martínez lo conocía bien, pero negaba su eficacia. No encuentra otro método más eficiente que el magisterio directo, que, por otra parte, se ejerce tanto en la actuación ejemplar como en la explicación del tratado o en el comentario de las obras de otros maestros; se apoya en su experiencia septuagenaria: «No he hallado con toda mi experiencia, al cabo de setenta años, y más de mi edad, hombre que a solas y por su dictado haya llegado a mediano obrar, sino hoy cayendo y mañana errando; y por esto te encargo sobremanera busques con todo cuidado maestro que te enseñe con toda verdad» [78]. Sin embargo, reconoce que «no todos los maestros aunque sean grandes hombres llegan a tener la gracia, don, ni paciencia para enseñar» [79]; su observación está confirmada por la historia: no siempre el artista genial es el mejor maestro [80], aunque en algunos casos como en Rafael coincidan ambas aptitudes en grado excelso [81].

Bien por una vía o por otra el principiante necesita ser adoctrinado [82]. Contienen los *Discursos practicables...* un texto muy interesante porque en el mismo enumera su autor las partes que en su tiempo se consideraban imprescindibles en una pedagogía elemental de la pintura merece la pena transcribirlo: «Es el dibujo una circunvalación de las formas corpóreas; éste queda con sólo unas líneas, conforme hace demostración lo presente que se ve; a esto se le da con el arte de la simetría sus tamaños y proporciones que pide lo representando, sea figura o cuerpo regulado; con esta simetría queda lo figurado con justa medida. Entra ahora la noticia del arte de la anatomía que es la trabazón del cuerpo humano, que se compone de huesos, tendones, nervios y venas, movimientos naturales y accidentales. Entra ahora el arte de la perspectiva; ésta es muy necesaria, por ser la planta de toda la obra; su oficio de ésta es dar al sitio lugar conveniente a lo que se quiere representar en el lugar de que el artífice hará elección, que a no valerse esta parte tan necesaria, quedará su obra confusa, sin distinción, así de partes como del todo. Júntase en este arte otra que va conjunta, que es perspectiva luminaria, que ésta enseña las luces fuertes, medianas y mayores: juntas estas dos perspectivas, la lineal y aérea, que casi en obras es una misma, hace el artífice su obra con distinción, apartando de sí confusiones y tropelías que le ofusquen su obra; y por mucha copia de figuras que haga en su obra, lo hará

[76] Ob. cit., pág. 75.
[77] Ob. cit., pág. 53.
[78] Ob. cit., págs. 46-47.
[79] Ob. cit., pág. 53.
[80] Ob. cit., pág. 49.
[81] Ob. cit., pág. 49.
[82] Ob. cit., pág. 70.

con desenfado, por entrar en su lugar cada sujeto o cuerpo: esto ha de saber el que desea acertar y hacer juicio acertado para ser buen censor» [83].

También es importante conocer la metodología seguida en el proceso docente. El tratado de Jusepe Martínez constituye una fuente valiosa a este respecto: recomienda iniciar la formación con el dibujo de elementos parciales de la figura (manos, pies, ojos, etc.); aun en esta fase primera se proyecta la estética del diseño de su tiempo: prefiere la copia de láminas o del natural a la de relieves en yeso porque «los que se valen de estos modelos se ponen a peligro de hacer sus dibujos muy duros, secos y desapacibles a la vista» [84]. Le preocupa la formación del gusto: superada esta etapa aconseja que el principiante «acuda a valerse de dibujos de hombres diestros y bien acabados y con esta diligencia tomará manera moderna, noble y bien obrada» [85].

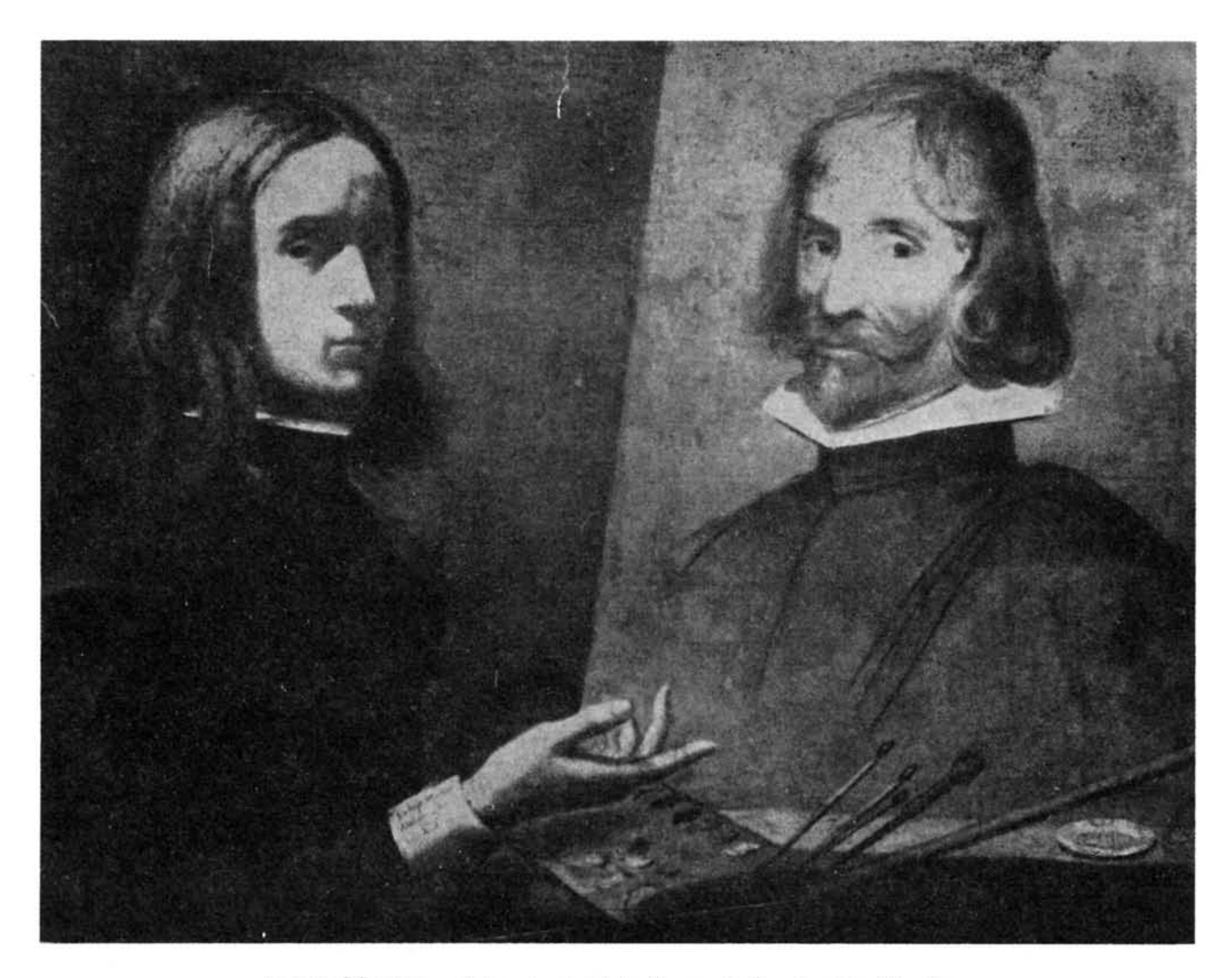
La primacía del color en la estética barroca se refleja cuando señala que no se retrase la práctica del colorido [86]; asimismo en su indicación de modelos: «Y si puede ser, sea de manera veneciana, que es la más suelta y amable a la vista» [87]. Propugna un ejercicio paulatino de la composición [88]: se comprende que en esta materia remita a Rafael «sobrenatural en esta parte» [89].

En cuanto a la anatomía, muestra un conocimiento de tratados de artistas y médicos; se manifiesta más partidario de la sensualidad de las formas que del naturalismo excesivo de los maestros que «por mostrar que ven mucho sus figuras parecen desolladas» [90]; por este motivo estima que el discípulo no ha de dedicar más tiempo a este tema que «lo que le ocupe hasta conservarse en una memoria prudencial con que pueda diestra y literalmente gobernar sus obras» [91]. Destaca la importancia del estudio de la perspectiva para conseguir destreza en la composición; los tratados solían resolver este capítulo en prolija exposición matemática; sorprende, en cambio, que Jusepe Martínez considere que no es «dificultoso de aprender, pues con sólo compás y regla y una buena elección se puede ejecutar diestra y seguramente, colocando todos los cuerpos de su obra en su término debido» [92].

Completa este plan docente de carácter práctico con la enseñanza de asignaturas teóricas como la filosofía natural y moral, la historia, etcétera: los tratadistas encontraban en la inclusión de estas disciplinas en la docencia una prueba más para rebatir el carácter mecánico de la pintura y defender su derecho a figurar entre las artes liberales.

No es partidario Jusepe Martínez de acortar el período formativo, tentación sentida por los alumnos adelantados o por los que piensan que lo son, «metiéndose en tiendas de malos pintores y peores pinturas que sólo son buenos para murmurar

[83] Ob. cit., págs. 61-62.
[84] Ob. cit., pág. 4.
[85] Ob. cit., pág. 5.
[86] Ob. cit., pág. 5.
[87] Ob. cit., págs. 5-6.
[88] Ob. cit., págs. 5.
[89] Ob. cit., pág. 33.
[90] Ob. cit., pág. 11.
[91] Ob. cit., pág. 12.
[92] Ob. cit., pág. 13.



Antonio Martínez: Autorretrato pintando a su padre, Juseppe Martínez

las obras de los excelentes maestros» [93]. Elegido profesor competente, el discípulo habría de seguir sus normas con docilidad, «aunque hallara repugnancia y contradicción alguna» [94]; el autor de los *Discursos Practicables...* reitera en bastantes ocasiones que la humildad era virtud necesaria al aprendiz y al artista [95]. Pero al mismo tiempo muestra el mayor respeto a la inclinación estilística personal [96]: la orientación de la misma no sería uno de los deberes menores del maestro [97]. Por otra parte, terminado el período formativo prudencial, no coarta la libertad creadora sino que establece el fecundo principio de que el discípulo «podrá ir por donde su inclinación le guiare» [98]: no es frecuente encontrar una formulación tan explícita de la teoría de la originalidad como propiedad inherente a la actividad artística.

---

[93] Ob. cit., pág. 85.

[94] Ob. cit., pág. 52.

[95] Ob. cit., pág. Ver págs. 4, 41, 76, 187 y 188.

[96] Ob. cit., pág. 55.

[97] Ob. cit., pág. 77.

[98] Ob. cit., pág. 70.

Observación final

Como ha podido comprobarse a través de mi exposición, el tratado de Jusepe Martínez constituye una excelente fuente para el conocimiento de los ideales estéticos y la pedagogía de su época. Pero su armonismo confiere a sus doctrinas una dimensión universal: no ha formulado una teoría del arte de su tiempo sino una filosofía del arte en general. Sus juicios sobre los pintores renacentistas y barrocos son valiosos como testimonio de su actitud crítica, pero sorprende la comprensión admirativa que muestra en relación con el gótico.

Menéndez Pelayo lleva razón cuando califica el libro de Jusepe Martínez de «desordenado y confuso», pero, como ya hemos indicado, es injusta su afirmación de que «no contiene ni más ni menos que los que hemos visto en Carducho y en Pacheco, con la desventaja de estar peor escrito»; esto no es cierto: los *Discursos practicables...* reflejan la cultura, la experiencia personal y los principios artísticos y pedagógicos de su autor. Por otra parte, el mismo Menéndez Pelayo se contradice, porque al lado de los juicios anteriores figura su observación de que «en ninguno de nuestros escritores de artes plásticas encontramos una división tan completa y bien razonada»; en otro momento se olvida de su estimación negativa precedente y transcribe algún párrafo para demostrar «las altas miras del pintor aragonés».

Mi interpretación laudatoria deriva del análisis riguroso de la obra: para justificarla ante el lector hemos ofrecido tan amplio número de citas. Supongo que su inserción no parecerá ociosa, porque permite el conocimiento directo del pensamiento del autor: su importancia compensa el esfuerzo de su selección e inclusión.

MARÍA VIRGINIA SANZ SANZ
Fernando el Católico, 77
28015 MADRID

Notas



La tertulia de Pombo. *Dibujo de Goñi*

Recuerdos de Ramón Gómez de la Serna, Indalecio Prieto y José Gutiérrez Solana

I. Ramoniana cardial

Conocí a Ramón Gómez de la Serna en 1924, recién llegado yo a Madrid para mis estudios universitarios. Fui a Pombo con el poeta asturiano Luis Amado Blanco y actuaron como presentadores Antonio Espina y Antonio de Obregón. A partir de mi primera visita a la histórica cripta contemporánea, empecé a frecuentarla y así llegué a tener cierta amistad, con cuantos constituían el núcleo del cenáculo: Ramón, Solana, Bartolozzi, Pérez Ferrero y otros. No iba todos los sábados, pero el término medio de mis cenas pombianas sería, aproximadamente, de una al mes, durante años. La cena tenía lugar siempre alrededor de las diez, cuando Ramón llegaba de la *Revista de Occidente*.

Una de las veces que, con otros, acompañé a Ramón hasta su torreón de Velázquez, ya en la madrugada (pues hacíamos el trayecto a pie y despacio), quedé de acuerdo con él en que, al siguiente día, daríamos un paseo por el sector zoológico que entonces había en el parque del Retiro, pues quería documentarse sobre algo que corrientemente le angustiaba: la muerte por un fallo en el corazón. Sabía que yo era aspirante a cardiólogo y que simultaneaba mis estudios médicos con la búsqueda de significaciones simbológicas e iconográficas sobre el corazón, y quería obtener datos que le sirvieran para sus digresiones literarias y para tranquilizar su miedo.

Lógicamente, yo admiraba a Ramón como escritor y ocurrente, pero en aquella ocasión la realidad sobrepasó todas mis impresiones, porque en lugar de hablar del corazón entabló pronto diálogos bromistas con los leones y los tigres, alternando rugidos y bufidos; con los monos, por señas y dando saltitos; con dos elefantes a los que preguntaba por qué le despreciaban sabiendo, como deberían saber, que él había dado una conferencia subido en lo alto de otro elemento de la especie; con una asquerosa y tiñosa hiena a la que insultaba soltando raras carcajadas que quedaban sin respuesta. Imitó también el canto del pavo real, regodeándose ante los flacos ejemplares allí existentes; y con los cisnes, a los que pretendía emular con contorsiones del cuello que en nada se parecían a las de los ánades, porque Ramón tenía el suyo corto. Era un gozo ver a aquel hombre extraverterse diciendo inconteniblemente frases geniales de las que yo, por desgracia y por respeto, no me atrevía a tomar notas. Pero aquel día el tema que condicionaba aquella cita no salió a relucir en la conversación, pienso que por el terror con que le acogotaba todo lo referente a esa víscera, que después comentaré. Sólo cuando llegábamos a su casa, me dijo que del corazón hablaríamos otro día.

El relato de ese paseo por el Retiro, que dos días más tarde hice a mi maestro don Carlos Jiménez Díaz, motivó me pidiera le llevase el sábado siguiente a Pombo y le presentara a Ramón. Por cierto, que al contarle Jiménez Díaz cómo se había

descubierto la insulina, aquél le gritó riendo: «¡Hay que quitar el páncreas a todos los canallas para que se vuelvan dulces en su comportamiento!»

Pasó el tiempo y otro sábado, éste por las navidades del año treinta y cuatro. Ramón se acordó de la charla frustrada y me habló de la necesidad en que se encontraba de no demorarla, pues tenía que escribir para la *Revista de Occidente* un artículo prometido a Ortega sobre la polivalencia del corazón y le urgía documentarse algo. Acepté encantado su propuesta y nuevamente nos citamos en el mismo parque, porque mi casa quedaba algo distante; en la puerta del parque que queda frente a la calle de Lagasca. En la plazoleta que rodeaba al quiosco de la música habría no más de cuatro o cinco personas y algunos niños correteando. Nos sentamos en dos sillas metálicas y en el acto empezó a preguntarme y yo a contestarle. Como si fuera una máquina hizo los más extraños e inesperados comentarios a mis respuestas; soltaba risotadas o simulaba entristecerse románticamente mirando con forzada cursilería al cielo, todo ello entre exclamaciones y gritos que movían hacia nosotros las miradas de la gente próxima. Tres o cuatro veces nos levantamos para pasear un poco y, en seguida, nos volvíamos a sentar en sillas o bancos.

De la simple palabra taquicardia sacó inverosímiles deducciones y para que la contraposición léxica fuera fonéticamente más afín, se empeñó en que al vocablo bradicardia había que llamarlo braquicardia. Al decirle yo el significado de los prefijos *braqui* y *braquios,* se descolgó diciendo que él lo escribiría a su modo porque era más eufónico, porque rimaba mejor con el término opuesto y, además, porque le daba la gana.

Le interesó mucho lo del *primum movens* y *ultimum moriens,* latinajos de los que dijo le sonaban a *Te Deum* y a Miércoles de Ceniza. Le entusiasmó la palabra fibrilación; y casi le sobrecogió el concepto que le expuse del automatismo cardial, afirmando que con arreglo a eso habría que admitir las órdenes de Dios. Eso de que hubiera un puntito que se estimulaba a sí mismo para que todo el corazón latiera le parecía asunto de cuento de hadas o de taumaturgia teológica.

Tomaba sus apuntes en cuartillas brillantes amarillas, con tinta roja en la estilográfica y en letras grandísimas; ocho o diez palabras llenaban una cuartilla. Cada vez que tenía que anotar algo sacaba del bolsillo de la chaqueta un paquete de hojas y en cuanto llenaba la primera la trasladaba al final, en tanto que hacía comentarios verbales. Sus preguntas eran tan extrañas como divertidas. Una frase que no olvidé y que publicó en su artículo fue la de que el corazón se bañaba en su propia piscina de sangre, donde la aorta y la pulmonar braceaban; y otra, que la función del corazón estaba muy por encima de la del pensamiento y que quien tuviera un corazón sano y rítmico nunca podría pensar mal.

Ramón tenía un pánico monstruoso a morirse del corazón, ignoro por qué razones o antecedentes vivenciales (¿muerte de algún familiar?). Pero ese temor le asaltaba con frecuencia; yo he sospechado que pudiera haber padecido de extrasístoles, pues aquel día y en otras ocasiones le oí hablar de palpitaciones o sobresaltos, pero rehuía toda posible charla sobre sí mismo. Creo saber que Ortega le tomaba a broma cuando Ramón ingería unas gotas de Coramina al menor atisbo de que el corazón le fuese a fallar; siempre llevaba consigo el frasco del medicamento. No sé si será verdad, pero alguien de la tertulia de la *Revista de Occidente* me dijo que Ortega tenía ordenado

pusieran delante de Ramón medio vasito de agua para que pudiera cumplir su autoindicación terapéutica.

Unos meses más tarde de esa estancia en el Retiro, Ramón, aun sabiendo que yo estaba suscrito desde su aparición a la revista citada, me envió el número en que venía su trabajo (marzo de 1935). Traía una dedicatoria muy simpática que no puedo recordar, porque cometí la insensatez de encuadernar el tomo XLVII de la revista utilizando el de mi suscricción y no el ejemplar por Ramón dedicado, con el objeto de conservar éste aparte por considerarlo más valioso, y lo he perdido o ignoro dónde pueda estar. El artículo se titulaba «La acinesia y el corazón» y es una maravilla ramoniana. No pueden decirse cosas más descabelladas, ni más graciosas, ni más inconexas, por lo que resulta un precioso ejemplo de su estilo literario, que tanto interesaba a Ortega.

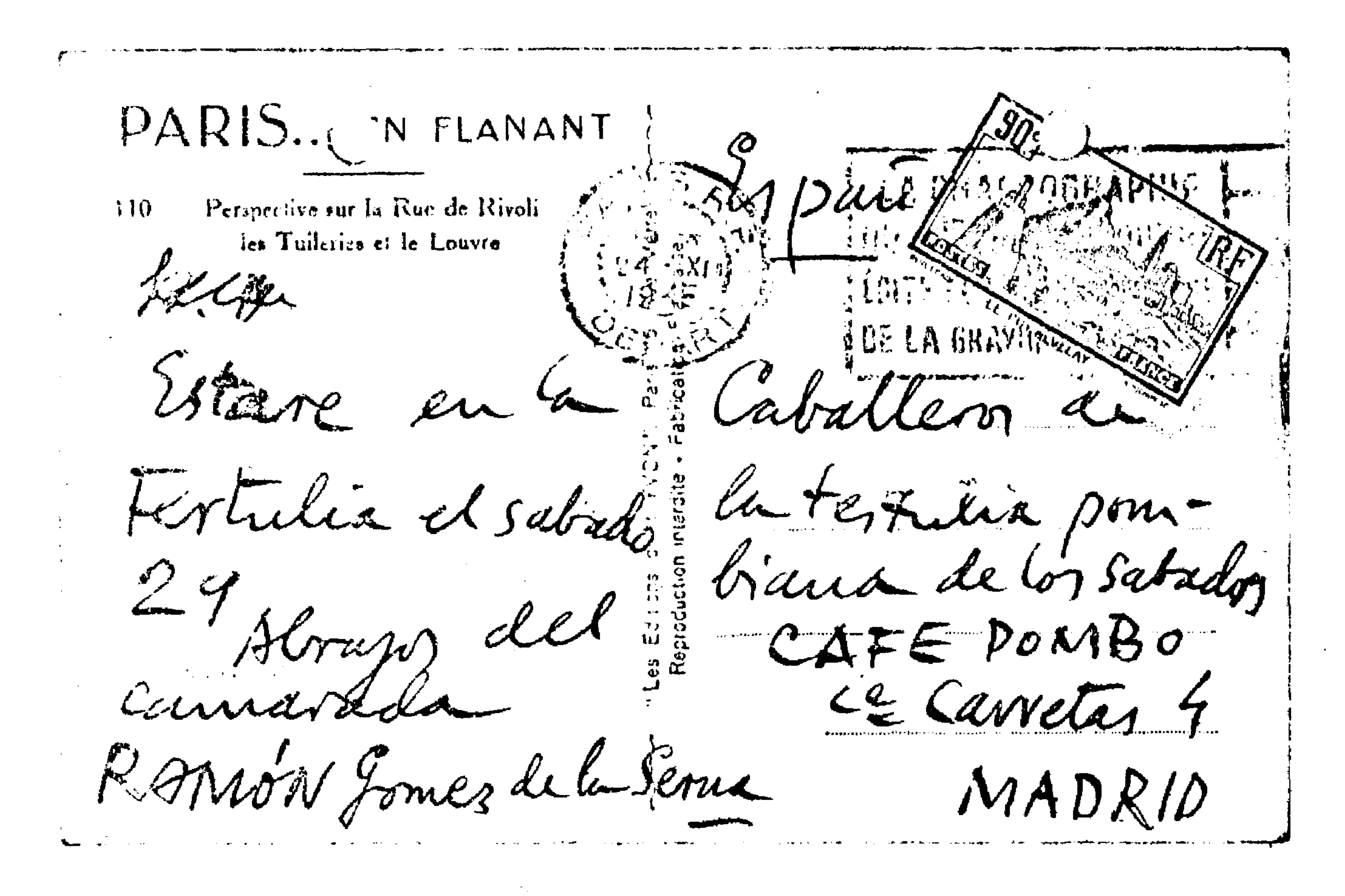
Siempre que Ramón salía de viaje escribía tarjetas a los asiduos de Pombo, anunciando la fecha de su regreso y contando algo de lo que le sucedía. Sólo excepcionalmente dirigía la correspondencia a las señas de algunos de los destinatarios (Ortega, Vela, Solana, Bartolozzi, Pérez Ferrero, Borrás, etcétera), pero la mayoría de las veces las enviaba al mismo Pombo, donde las entregaban a los que allí cenaran los sábados. Reproduzco una que conservo, escrita con su habitual tinta y consignada a los «Caballeros de la tertulia pombiana de los sábados. Café Pombo, Carretas, 4». En ella, previa una pequeña tachadura dice: «Estaré en la tertulia el sábado 29. Abrazos del camarada Ramón Gómez de la Serna». Tiene matasellos de 24 de noviembre de 1935 (figura 1). En otra, casi igual y de la misma fecha, que debió conservar algún amigo, señalaba con una flechita roja un negro punto minúsculo que se veía al final de la calle Rívoli y escribía debajo: «Ese podría ser vuestro Ramón». Doy también a la publicidad una carta íntima que me envió como pésame recién fallecida mi madre (figura 2); fue seguida de una visita a mi casa, acompañado por Miguel Pérez Ferrero y por el entonces jefe de camareros de Pombo.

La cena de los sábados, como es sabido, era ya un rito, en la misma proporción en que Ramón era, al decir de Ortega, un mito: el máximo caballero de la cripta pombiana. Además, de cuanto en sentido laudatorio se ha escrito de Ramón, éste era la personificación de la bondad y de la sinceridad vehemente y sin dobleces. Esa bondad (bien entrevista por Umbral, aunque desgraciadamente éste no le haya conocido), que a otros no se les ve en la cara, aunque la puedan llevar por dentro. Actuaba en la vida espontáneamente y todo cuanto decía correspondía a sus sentimientos; desde las palabras que dirigía a los animales hasta aquellas con las que, a solas, piropeaba a su muñeca de cera. De ahí que inspirase a la gente tanta cariñosa simpatía como admiración.

Cuando alguien le dijo una noche con su miajita de mala intención que a Marañón no le gustaba su estilo literario, echóse a reír campanudamente, diciendo con toda honestidad que el fiel de la balanza se inclinaba a su lado, porque a él, contrariamente, le placía el castellano sencillo y puro del doctor. «¡Pesa más, pesa más, decía, mi opinión sobre Marañón que la suya sobre mí, porque siempre pesa más el elogio que la crítica!» Y a diario daba ejemplos de que el corazón, como él escribiera, pesaba en su vida tanto o más que su pensamiento. Lo demostraba en las disculpas con que

acogía riendo todas las acciones humanas; *ridera in eterno,* como el famoso personaje de Petrarca.

Después de la guerra civil regresó a España, creo que traído por Pedro Rocamora, para sólo permanecer aquí poco tiempo. Le encontré una noche en el piso bajo del restaurante Botín donde le invitaban amigos antiguos o circunstanciales. Me acerqué a abrazarle y separándose un poco del grupo me dijo, en respuesta a una intencionada pregunta que le hice: «Yo le digo Vega, lo que Ortega en cierta memorable ocasión: no es esto..., no es esto». No volví a verle más; en un viaje mío a Buenos Aires con motivo de un congreso médico no dispuse de tiempo para saludarle. Después de muerto Ramón, hubiera querido revivirle en ese «museo Ramón» que trajeron a Madrid para perpetuarle, pero no pude hacerlo por causas ajenas a mi voluntad.



PARIS... EN FLANANT

110 Perspective sur la Rue de Rivoli les Tuileries et le Louvre

Estaré en la tertulia el sabado 24 Abrazos del camarada RAMÓN Gomez de la Serna

Caballero de la tertulia pombiana de los sabados CAFE POMBO c/ Carretas 4 MADRID

II. Indalecio Prieto después de su centenario

A. J. García Pérez-Bances, R. *Saavedra Herrero y a A. Massip, prietistas*

La primera vez que vi de modo directo a Indalecio Prieto fue con motivo de una reunión de las que enfáticamente llamaban clandestinas, en el Ateneo de Madrid, a donde le llevó en su coche don Amós Salvador, allá por los años que precedieran a la instauración de la última República. Era presidente del centro Manuel Azaña; secretario general Honorato de Castro. Aquel día estaba yo encargado de avisar a los reunidos de si llegaba la policía cuando el conserje, Torres, me hiciera las señas

pertinentes. Después tuve cerca de mí a Prieto en otras ocasiones, pero nunca había cruzado una palabra con él, hasta que, durante la guerra civil y en Valencia, coincidimos en la terraza de la casa que en El Vedat de Torrente tenía la hermana de Fe Castell, creo que fundador y director de *El Mercantil Valenciano;* iba Prieto algunas veces a merendar en compañía de su secretario y amigo el señor Lagrava (representante en la España leal y legal de la Associated Press) y de la esposa de éste.

Solía don Indalecio caer por allí al atardecer. Yo trabajaba como médico en un pequeño hospital de aviación que estaba a unos cien metros de distancia. Prieto y Lagrava llegaron, en alguna ocasión, cuando mi esposa y yo estábamos ya merendando con la dueña. Nunca se hablaba de nada importante delante del ministro, pues nos absteníamos, por elemental educación. Era Prieto mismo el que a veces hacía interesantes y muy agudos comentarios sobre temas variados. Recuerdo, por ejemplo, una tarde en que llegó haciendo disquisiciones sobre la ingenuidad política de los intelectuales en general. Decía que había que aprovecharlos, pero usarlos poco. Relató, sin intención malévola, la ligereza con que, según él, había aceptado Manuel Azaña, en principio, desplazarse al Madrid semisitiado a requerimiento de las autoridades madrileñas para pronunciar un discurso de circunstancias. Prieto había llamado la atención al presidente sobre la inoportunidad del viaje, pues coincidía con una fecha en que los comunistas habían de celebrar algún acto sólo importante para su partido. Comentando la sorpresa de Azaña ante su advertencia, dijo que aquel hombre tan inteligente y tan culto, se balanceaba en la cuerda floja de la inconsciencia y actuaba con ingenuidad política. Azaña había picado en la invitación sin darse cuenta, decía Prieto, de la significación internacional que podría tener su intervención.

En esa misma casa hice un día a Prieto un electrocardiograma con mi aparato portátil; debe andar todavía por mis archivos. Tenía la misma hipertrofía del ventrículo izquierdo que en México le encontró, años más tarde, el maestro Ignacio Chaves. Cuando me preguntó qué le encontraba y le dije que solamente lo natural en un obeso con hipertensión y que comía mucho, me replicó, haciendo muy visible su papada: «¿Y qué electrocardiograma tendrá su profesor Juan Negrín, que come mucho más que yo y que repite dos y tres veces cada plato con las maniobras intermedias que usted habrá visto aquí mismo?» En efecto, Negrín iba mucho a comer con Mariano Ansó a un restaurante llamado La Torreta, en el que yo me alojaba.

Pasados muchos años saludé a Prieto una vez que le encontré paseando por la playa de San Juan de Luz con don Gregorio Marañón, de lo que escribí en otro lugar; y no volví a saludarle hasta que, en 1948 y en ocasión de un viaje a México, le visité en su hogar, calle creo que Nuevo León, llevándole una larga carta de su correligionario asturiano Teodomiro Menéndez, amigo suyo desde la infancia. Hasta el domicilio de Prieto me acompañó el ilustre farmacólogo Rafael Méndez, que no entró conmigo en la casa porque estaba muy reciente su ruptura política con la fracción prietista de los socialistas exiliados. Subí con una de las hijas de Prieto hasta el salón del primer piso en que me esperaba don Indalecio. Allí, a la derecha según se entraba, éste leía un libro reposando en un amplio butacón de cuero, con la boina puesta. Hizo ademán y esfuerzo para levantarse, que yo impedí lo realizara, y me senté en una silla contigua.

Hablamos en primer lugar, de «Teodomirín» y de Sebastián Miranda; y luego, de la situación de España... Prieto leía a diario la prensa de nuestro país. En aquella misma visita me contó un incidente que yo desconocía. Lo había tenido muchos años antes con el fundador y director de un periódico de Madrid, al que dio un bofetón en la Cámara de los Diputados; de ello surgió un conato de duelo «a pistola y avanzando», que no llegó a celebrarse porque entre los testigos (Pérez de Ayala y Natalio Rivas) y otras personas resolvieron el conflicto.

Prieto tenía sobre una mesita el último número que de ese diario monárquico le había llegado y me lo mostró comentando la untuosa coba que daba a Franco; y soltó uno de sus inteligentes exabruptos: «La mala leche de este periódico es de herencia.» Pero yo no comprendo cómo un hombre de la extraordinaria clarividencia de Prieto no se podía hacer a la idea de que, en aquellas fechas, el tono de la prensa toda no podía ser otro, pues no lo marcaban los propietarios ni los directores, sino la Administración oficial a través de una censura muy superior a la que él había conocido antes. Le discutí su apreciación general haciéndole entender cuál era el ambiente del país que él interpretaba desde muy lejos; pero no había quien le bajara del machito de pensar que los periodistas no eran capaces de jugarse la cárcel o la vida por ideas de libertad. El hombre —el ingenuo entonces era él— soñaba (y lo insinuó en la conversación) con que un día no muy lejano, los exiliados, entrarían en España por la puerta grande abanderados por los políticos trasterrados. Me habló del tipo de vida que por consejo del doctor Chávez hacía en México y refirió una anécdota simpática que dice mucho de su carácter festivo.

Ya cuando entré en la habitación había podido confirmar lo que sabía; que don Indalecio padecía una miopía brutal. Tanta, que ponía sus ojos a no más de cuatro o cinco centímetros de lo que estuviera leyendo o escribiendo. No sé ni cómo pudo leer la carta de Teodomiro Menéndez, escrita en letra pequeñísima, con manos temblorosas y con los renglones inclinados o cruzados; pero lo hizo pronto y hasta intercalando alguna broma sobre «Tinín», el autor, y entristeciéndose por las tragedias que éste había vivido en España. A pesar de los saberes oftalmológicos del doctor R. Castroviejo, éste no había logrado realizar lo que, sin duda, habría sido un milagro. Prieto me contó que iba al cine con enorme frecuencia para distraerse. Lógicamente, le pregunté cómo se las arreglaba para enterarse de las películas y me contestó, con su palabra despaciosa y sonora, que siempre se sentaba en la primera fila del patio de butacas y que, con gafas o sin ellas, aun viendo borrosas las imágenes, podía adivinar bien las escenas y los argumentos al oír el texto hablado. Al observar mi admiración por su fuerza de voluntad para superar las dificultades de visión, me interrumpió: «Pero amigo, hace unos días (o unos meses, pues no recuerdo el tiempo que me dijo) me sorprendió ver que en el cine, medio vacío, donde yo me creía un islote entre las butacas, había otro individuo, también en la primera fila, al otro lado del pasillo central, que estaba de la vista mucho peor que yo.» Y soltando una carcajada terminó: «Porque necesitaba prismáticos.»

Se contaba de Indalecio Prieto que recién nombrado ministro de Hacienda de la República y en ocasión de tener que presidir una reunión de los consejeros del Banco de España, al llegar a éste y verlos de etiqueta, colocados en dos filas a lo largo del

salón en que le esperaban, se abrochó el chaquet y, cerrándolo, dijo humorísticamente en voz alta al que le acompañaba, antes de saludar al presidente: «Abróchate Indalecio, que aquí vas a perder lo poco que tienes». Al parecer, él mismo repitió humorísticamente la frase con esas o parecidas palabras a sus vecinos de mesa en el banquete oficial.

Pasado el centenario de su nacimiento vemos, a lo lejos, la rechoncha figura de aquel socialista moderado, destacadísimo político de perspicacia y patriotismo no superados, aunque durante el exilio en México fuera discutible su actuación financiera. Pienso que conviene traer al recuerdo algunos matices de su modo de ser porque dicen mucho más a propósito de la personalidad de los hombres que la obra realizada. Por su aspecto físico aparentemente brutote y por sus reacciones verbales tajantes y crueles, los rivales políticos y, sobre todo, el periódico antes aludido, tejieron acerca de él una imagen que en nada se correspondía con la realidad pragmática de Prieto. Este fue uno de los grandes personajes que la República lanzó al ruedo de la política contemporánea. Murió lejos de la tierra que querría albergase sus restos, pero las huellas de su paso por el Ministerio de Hacienda, impidiendo la catástrofe que se anunciaba, y por el de Obras Públicas, que España entera y los madrileños pueden ahora palpar tras haberlas tenido paralizadas o silenciadas durante más de cuarenta años —política hidráulica, enlaces ferroviarios, nuevos locales para los ministerios, etc.—, ratifican la opinión sustentada por muchos, de que si nuestra tierra hubiera tenido media docena de hombres con las características humanas y políticas de Prieto, quizá habríamos podido evitar la brutal tragedia en que España estuvo sumida.

III. Anécdotas inéditas del pintor Solana

De Solana se cuentan infinidad de anécdotas, tantas o más que de Valle-Inclán, aunque muchas de las referentes a ambos acaso sean falsas. Contaré hoy tres que no aparecen relatadas por sus biógrafos, ni siquiera por Ramón Gómez de la Serna, que intervino directamente en una de ellas e indirectamente en las otras. De la primera hay algunas versiones muy parecidas, probablemente porque la circunstancia se repitió; de las otras dos, ninguna. Y me decido a dejar constancia de ellas porque las viví y pienso que en unión con todas las ya conocidas pueden contribuir a que el personaje sea más comprendido. No en balde es uno de los más extraordinarios ejemplares del arte español contemporáneo.

* * *

Primera. Se encontraba en Madrid por aquellas fechas —no puedo precisarlas, pero fue en los años que precedieron a la guerra civil 1936-1939— la esposa de un general hispanoamericano que era presidente de la república o del gobierno de su país. Había venido a España, según la dama me dijo, a que la viera como enferma don Gregorio Marañón. Durante su estancia en la capital, en el hotel Ritz, el embajador de su país o alguna otra persona la aconsejó que no se fuese de España sin que la viera también don Carlos Jiménez Díaz, cuya categoría médica era ya muy alta. Y así lo

hizo. Jiménez Díaz la envió a mi casa para que le hiciera un electrocardiograma y me rogaba diera satisfacción a un deseo de la paciente. Este consistía en que la acompañara a casa de Solana, a quien yo conocía de Pombo, naturalmente pidiéndole cita por anticipado, porque la dama quería comprarle un cuadro.

A las seis o siete de la tarde, dos días después, estábamos en casa de Solana con dos amigas de la interesada. El mismo nos abrió la puerta, en pijama color crema, desabrochado y mostrando a medias lo que Dios le dio. Nos pasó a una habitación en que tenía muchos cuadros amontonados contra la pared, de diferentes tamaños, y empezó a enseñarlos mientras preguntaba a la compradora qué era lo que más podía satisfacerla. Ella dijo que un cuadro de tamaño medio que no tuviera primeros planos de mujeres desnudas porque a éstas Solana las pintaba muy feas, con los pechos colgando y con color de muertas; prefería que representase una fiesta de pueblo, una procesión o algo parecido. Solana se rió con una de aquellas carcajadas en que mostraba su mal cuidada dentadura y le dijo que así eran sus modelos, que a él no le interesaba la perfección en la belleza física sino lo popular, es decir, las mujeres del pueblo tales como eran. Ella le mencionó las mujeres que había visto pintadas en vitrinas, e insinuó que le espantaría cruzarse a diario en su casa con aquellas figuras. Y añadió: «Pero señor Solana, ¿por qué pinta usted esas andrajosas tan horribles que parecen criadas hambrientas?» Solana, riéndose con mayor espontaneidad aún, le replicó: «¡Pues acertó usted señora!» Y gritó llamando: «¡Fulanita!» (pongo este equivalente porque no recuerdo el nombre exacto) «¡Ven aquí!». Y el pintor, que frecuentemente renunciaba a todo modelo directo, ordenó: «¡Enséñale a esta señora cómo posas para mí! ¡Anda, desabróchate esa blusa!». Naturalmente no necesitó hacerlo, porque todos lo impedimos y la señora americana con mayor vehemencia.

Solana, que aquel día tenía un botellón de aguardiente a mano y nos quiso invitar, recibió por su cuadro mil pesetas. Mil pesetas por una pintura que hoy estará en algún país hispanoamericano como pieza de museo (Dios lo quiera) o como reservado y privado objeto de una colección particular, si es que no desapareció en cualquier revuelta político-militar.

* * *

Segunda, un tanto sangrienta. La califico así, como a la tercera de sangrante, no sólo porque hubo algo de sangre por medio, sino porque merece ese matiz adjetivador.

Pasaba yo el verano en Gijón con mi madre y, desde el mirador de nuestra casa, en Ezcurdia, núm. 20, me pareció ver paseando despacito por el muro de la playa de San Lorenzo a don José Solana con su hermano. Me vestí y bajé a saludarlo, pero se lo había tragado la tierra. Dos días más tarde, cuando yo paseaba con algunos amigos por el mismo sitio, vi a los dos hermanos apoyados en el barrote alto de la verja; con ambas manos se agarraba don José, y su hermano le tenía cogido por el brazo. Me acerqué a ellos como frecuentador pombiano y Solana me dijo que no podía moverse de dolores; que tenía todas las articulaciones hinchadas, incluso las maxilares (por lo que casi no podía hablar) y que se había lanzado a la calle a pesar de ello porque si no salía se moría. Le acompañé un rato y con mayúscula ingenuidad juvenil me puse a darle fe de mis convicciones de médico reciente... Le hablé de una terapéutica

entonces en boga para el reumatismo articular que con mi maestro estábamos probando, según la cual, Solana tenía el deber de sacarse las piezas dentales infectadas (que si no recuerdo mal, eran todas o casi todas) y le receté salicilatos en dosis altas. Ya se lo habían aconsejado, pero él se negaba a tomarlo. Nada más llegar a la pensión en que vivía (¿Hotel Comercio? No recuerdo) se metió en cama y, por la tarde, fui a verle en compañía de un gran dentista de Gijón con quien me unía buena amistad, el doctor Merediz. Una hora más tarde, éste reapareció por allí con los necesarios bártulos y tras una anestesia local, que hizo gritar a Solana, pues tenía las encías muy inflamadas, le sacó dos piezas dentales que estaban juntas y se movían. Le prometió sacar otras dos al día siguiente y, en efecto, volvimos; pero encontramos a Solana mucho peor y con fiebre alta. Menos mal que yo se lo había anunciado. Le bajé algo la dosis de salicilatos y tras extraerle otro diente, lo que toleró a regañadientes (nunca mejor dicho este vocablo), nos citamos para dos días después. Pero, Merediz no pudo verle ante la violenta negativa de Solana a recibirle. Lo hice yo a las veinticuatro horas y me encontré a éste hecho un basilisco, con la misma fiebre, si bien las articulaciones estaban bastante menos inflamadas y dolorosas. Asustado por la actitud airada tan rotunda del enfermo, llamé a un gran internista de Gijón, creo que se apellidaba Delor y a un primo mío de Oviedo, el doctor J. Miranda, y los tres le visitamos conjuntamente. No es para decir el modo como nos recibió; pero entre los tres le convencimos de que aquella reacción era la prueba evidente de la relación entre los focos dentales y el reumatismo, le disminuimos más la dosis de salicilatos asociándola a bicarbonato y le dimos un sedante, con lo que mejoró rápidamente el panorama. La fiebre, las inflamaciones y los dolores descendieron; pero le habían aparecido enormes zumbidos de oídos y un fuerte atufamiento nasal que, junto con los ardores de estómago, le enervaban. En tres o cuatro días quedaron cortados el proceso agudo y la saturación medicamentosa. Pero se negó rotundamente a que le hicieran más extracciones dentales, enfadándose conmigo e incluso amenazándonos al dentista y a mí con insultarnos donde nos encontrara. Cinco o seis días más tarde vi a los hermanos Solana en una corrida de toros de las fiestas de Begoña, a pocos metros de distancia. Bromeando y moviendo las manos me insinuó que me daría azotes. Cuando después del verano aparecí por primera vez en Pombo, no exento de miedo, Solana, nada más verme entrar, como si un resorte le hiciera saltar, se puso en pie y desde su rinconada del salón, me gritó entre risas: «¡Ya estás aquí, medicucho!», y dirigiéndose a los demás contertulios afirmó: «Por culpa de él estuve a punto de perder mi dentadura. Miren cómo me dejó (abriendo la boca y mostrando las encías). También pude quedarme sordo y con el estómago hecho una mierda. ¡Ven aquí, que te voy a estrangular!» Como me lo dijera entre risas, me acerqué y nos abrazamos. Después, al salir de Pombo, me dio un leve tirón del brazo y me soltó: «Oye, los médicos sois unos ca... Con los dientes que dices tengo llenos de pus voy a comer un día carne de médico cabrito. Y a ese maestro tuyo que saca los dientes a los reumáticos dile que se los saque a su...»

Se lo referí a Jiménez Díaz con pelos y señales y ambos nos reímos de verdad. Mi maestro tenía en su casa un precioso cuadro de Solana que debe estar en poder de algún heredero.

Y he aquí la sangrante tercera anécdota, que contempló conmigo Antonio de Obregón. No le gustaba a Ramón Gómez de la Serna que a su reunión de Pombo acudieran prostitutas. Pero cierto sábado, mediada la cena de los pocos que allí estábamos, apareció en la cripta un buen poeta, creo que murciano, con alguna copa de más, y acompañado por una mujer que a simple vista pertenecía a ese género; todos los que ahora peinan sobradas canas saben bien que entonces a simple vista se las distinguía. Ramón rogó al camarero que discretamente hiciera lo posible para que se fuese, con el pretexto de que aquellos asientos hacían falta para unos extranjeros que estaban al llegar. Como el interesado se negara a irse esgrimiendo sus derechos, se armó allí un zafarrancho en el que yo intervine por vía semitraumática. El individuo se marchó y cuando todo parecía ya tranquilo vimos que Solana, un tanto desencajado, con gesto hosco y temblorosa la cara, especialmente la mandíbula inferior, contemplaba absorto su mano derecha ligeramente en alto, de la que caían gotas de sangre en el vaso de agua. Chilló Bartolozzi mirando para Ramón y éste que no había advertido el detalle gritó al pintor: «Pero don José, ¿qué le pasa? ¿Qué ha hecho usted?». Solana, cambiando bruscamente su actitud y su expresión facial, como si despertara de una pesadilla, respondió con voz semiapagada: «No, no es nada... esto le viene muy bien a uno, porque ahora estoy pintando la mano de...» (creo que mencionó a un torero). Durante la discusión y los empujones y los golpes, Solana, que estaba cortando la carne de su bistec, empuñó mal el cuchillo y al apretarlo fuerte, por la tensión nerviosa, se había hecho un corte en la palma de la mano. Con un chorrito de agua oxigenada y una servilleta limpia se le hizo la primera cura, que debió ser definitiva, pues no volví a oír nada sobre el asunto. No pude adivinar por qué miraba hacia las gotas de sangre que en el agua caían. Dos o tres semanas después, cuando volví por Pombo, Ramón me pidió que de aquel tema no se volviera a hablar, porque ponía en evidencia leves desviaciones mentales de las que Solana se avergonzaba. Y no se habló. Los biógrafos de ese gran monstruo de la pintura que fue Solana, seguramente no estuvieron allí la noche de marras o, acaso por razones dignas, silenciaron esta anécdota que, pasado el tiempo, ya se puede relatar.

FRANCISCO VEGA DÍAZ
Serrano, 62
28001 MADRID

Génesis, texto y contexto del galán galdosiano: Joaquín Pez en *La desheredada* *

Desde las reseñas de Clarín, comúnmente se ha señalado que con la publicación de *La desheredada* Galdós acaba con la novela de tesis y acomete la tarea de crear un universo novelesco. Para ello, debió dar libertad a los personajes, lo que amplió considerablemente los puntos de vista y produjo una más lograda complejidad del carácter [1]. A pesar de esto, se ha objetado que perviven en la novela elementos de obras anteriores. Por un lado se ha señalado que Galdós hace uso simbólico de algunos personajes para establecer la crítica de la sociedad de su tiempo; así, éstos soportan a veces el peso analítico —la tesis— de la corriente estética a que el autor se había adherido. Por otro, se ha polemizado sobre el carácter límite de esta novela respecto a las de la primera época. La dosis de naturalismo galdosiano ha sido estudiada ya, destacándose el cervantismo del autor como clave liberadora de toda rigidez teórica [2]. Sin embargo, determinar si *La desheredada* es o no obra límite entre dos *maneras* de escribir ha originado problemas de comprensión [3]. En este sentido, parece que tan sólo un estudio pormenorizado de la técnica novelesca arrojará luz

---

* A los profesores Benito Brancaforte, Biruté Ciplijauskaité y Roberto G. Sánchez del Department of Spanish and Portuguese (University of Wisconsin-Madison) agradezco sus constantes sugerencias y la generosa ayuda que me han dispensado mientras efectuaba esta investigación.

[1] LEOPOLDO ALAS, «CLARÍN: «La desheredada», en *Galdós,* Renacimiento, Madrid, 1912, pág. 103; ROBERT H. RUSSELL: «The structures of *La desheredada», MLN,* LXXVI, 1961, pág. 800; RICARDO GULLÓN: *Galdós, novelista moderno,* Gredos, Madrid, 1966, págs. 53 y sig., y «Desdoblamiento interior en *La desheredada», Insula,* 300-301, nov., dic., 1971, págs. 9-10; R. A. CADWELL: *Galdó's Early Novels and the segunda manera: A Case for a Total View», RMS,* XV, 1971, pág. 46.

[2] W. T. PATTISON: *El naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario,* Gredos, Madrid, 1965; CARLOS ROVETTA: «El naturalismo de Galdós en *La desheredada», Nosotros,* XX, 82-84, 1943, pág. 282; CARMEN BRAVO VILLASANTE: «El naturalismo de Galdós y el mundo de *La desheredada», CHA,* 230, feb., 1969, págs. 479-486; FRANK DURAND: «The Reality of Illusion: *La desheredada», MLN,* 89, 2, marzo, 1974, págs. 191-201.

[3] Véase EAMONN RODGERS: «Galdós' *La desheredada* and Naturalism», *BHS,* XLV, 1968, págs. 285-298; y M. GORDON: *«Lo que le falta a un enfermo le sobra a otro:* Galdó's Conception of Humanity in *La desheredada», AG,* XII, 1977, págs. 29-37. Rodgers establece su lectura en la relación intertextual existente entre *La desheredada* y las obras de la primera época, destacando tanto la proyección hacia las novelas posteriores como los lazos que unen esta novela a las anteriores. Este segundo puesto es el que contesta Gordon, quien, por el contrario, centra su estudio en el sentimiento humano de Galdós para con sus personajes. Por ello, Gordon destaca la benevolencia del narrador y las constantes relaciones existentes entre la narración y el lector. Es a la hora de destacar tal benevolencia y tales relaciones cuando se revela su opinión particular. Por ejemplo, es evidente que Gordon siente simpatía por la protagonista en el caso concreto que cita del capítulo tres (Cfr., art. cit., pág. 31); pero también es evidente que esta simpatía está relacionada con un modo concreto, y muy personal, de lectura. Otros artículos en los que ha privado más la interpretación que un análisis objetivo son: DAVID TORRES: «La fantasía y sus consecuencias en *La desheredada», BBMP,* LII, 1976, págs. 301-307; y F. GARCÍA SARRIÁ: «Acerca de *La desheredada* de Benito Pérez Galdós», en *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos,* Editora Nacional, Madrid, 1977, págs. 414-418. Interesantes estudios de los personajes de la novela pueden verse en Jennifer Lowe: «Galdós' Skill in *La desheredada», Iberoromania,* 3, julio, 1971, págs. 142-151; y MARTHA G. KROW-LUCAL: «The Evolution of Encarnación Guillén in *La desheredada», AG,* 1977, págs. 12-28.

sobre un tema en el que la impresión del lector ha sido hasta ahora lo determinante en muchos casos.

Por mi parte, a continuación me propongo estudiar a Joaquín Pez lo cual permitirá, según creo, determinar el procedimiento galdosiano de creación del personaje. Asimismo, en un segundo paso de análisis pretendo estudiar su realidad en el texto novelesco para, por último, intentar comprenderlo dentro del universo novelesco galdosiano. Para ello, asumo dos consideraciones preliminares: (a) que el autor inició con esta novela su «segunda manera» [4], lo cual ha de determinar la existencia en ella de un proceso más o menos patente de experimentación; y (b) que la novela fue escrita en un período de tiempo relativamente largo para lo que hasta entonces era normal en Galdós, siendo publicada en dos partes separadas. Este hecho puede darnos la clave de un proceso de perfeccionamiento que comenzara, titubeante quizá, en la primera parte, siendo magistralmente cerrado en la segunda.

La familia Pez es presentada al lector galdosiano en el «Sermón» que ocupa el capítulo doce de la primera parte de la novela. Algunos de sus miembros reaparecerán en novelas posteriores y cobrarán mayor entidad de la que tienen en ésta. Tal es el caso de don Manuel José Ramón del Pez, que se encuentra en *El amigo Manso* y, sobre todo, en *La de Bringas.* Por el contrario, Joaquín tiene gran desarrollo en *La desheredada:* en la primera parte, aparece como el príncipe azul para la protagonista y se desarrolla dinámicamente gracias al contraste entre la idea de ésta y el punto de vista del narrador; en la segunda, se desarrolla a través de una perspectiva más compleja. Tiene la función de galán en la novela y adquiere significación y personalidad especiales en ella, diferenciándose del resto de los galanes de la época. Por último, aparece en posteriores obras de Galdós lo que le hace alcanzar gran poder referencial y significación, ya que va a relacionarse con buen número de personajes en situaciones similares, viniendo así dada su clave contextual en el universo galdosiano [5].

[4] Como él mismo la denominara en carta a Giner de los Ríos, editada por M. B. Cossío, *Boletín de la Institución de Enseñanza,* 719 (1920), págs. 60-2.

[5] Algunos críticos niegan que exista relación entre un mismo personaje aparecido en diversas novelas. Tal es la opinión de GLORIA MORENO CASTILLO: «La unidad de tema en *El doctor Centeno»*, *Actas del primer congreso internacional de estudios galdosianos,* cit., págs. 382-396. Moreno Castillo señala la importancia de los personajes en función del tema, no del argumento. Este criterio exclusivamente semántico le lleva a rechazar la relación entre Felipe Centeno en *El doctor Centeno* y su homónimo en *Tormento.* Esto, que ya fue sostenido por Robert Ricard en *Aspects de Galdós,* PUF, París, 1963, plantea serios problemas estructurales a la hora de estudiar novelas como *Tormento* y *La de Bringas, La incógnita* y *Realidad,* o las cuatro novelas de la serie de Torquemada. En última instancia obliga a rechazar toda posible unidad en el proceso creativo galsodiano que, de ese modo, queda reducido a una serie de temas yuxtapuestos. No es fácil admitir esta yuxtaposición en un autor del XIX cuyo fin empero era crear un universo novelesco; véase, STEPHEN GILMAN: «Galdós as Reader», *Symposium sobre Galdós, AG,* Anejo, 1978, págs. 21-37. Por el contrario, como en un reciente estudio teórico ha mostrado Ricardo Gullón estudiando las figuras de Fidela del Aguila y Augusta Cisneros en *Torquemada y San Pedro,* ha de considerarse que los personajes están cargados de significación y cada uno de ellos actúa con su historia dentro de la novela de otro. La «pecadora» Augusta y la «fiel» Fidela, con el denso juego de contraposiciones y significados de sus respectivas historias, pueden ser un magnífico ejemplo de ello. Véase, RICARDO GULLÓN: *Psicología del autor y lógicas del personaje,* Taurus, Madrid, 1979.

La función de galán le es asignada a Joaquín por Isidora en el mismo instante en que es mencionado en la novela:

> «¡Cosa extraña y digna de gratitud...!, el marqués de Saldeoro, de cuya gallardía y proezas galantes habían llegado noticias al mismo Tomelloso, no esperaba a ser visitado por ella, sino que, dando una prueba más de su acatamiento al bello sexo, apresurábase a visitarla» (I, 5: 1017) [6].

A partir de este momento, comienza a recibir conformación, vida literaria, gracias a Isidora quien «dio realidad en su mente al marqués de Saldeoro, favorito de las damas... le tuvo delante» (I, 5: 1017). Debido principalmente a esta vida mental, le es asignada la función citada.

Las consecuencias de tal mención son inmediatas: Isidora siente «un desdén muy vivo hacia el pobre Miquis» (I, 5: 1017) que pasa a ser «un estudiante pobre». El cambio operado en Isidora es simultáneo a la representación inicial del marqués, quien se personifica en la imaginación de la protagonista. Esta imaginación le sitúa en escena: «El marqués de Saldeoro entraba; ella le recibía medio muerta de emoción, le hablaba temblando; él respondía finísimo. ¡Y qué claramente le veía!» (I, 5: 1017). Esta situación es puro folletín: la pobre chica que, mediante el «sortilegio» (I, 5, 1016) o *deus ex machina* del príncipe azul, prevé abiertas «voluntariamente las puertas que creyó cerradas».

Sin embargo, de cara al lector, el narrador pronto destruye los sueños novelescos de Isidora, a quien oímos afanada en arreglar su cuarto para la visita del marqués:

> «¡Qué pensaría el caballero ante aquellos miserables trastos...! Isidora no podía mirar sin sentir pena las tres láminas que ornaban las paredes empapeladas de su cuarto. Aquí una vieja estampa sentimental representaba *la princesa* Poniatowsky en momento de recibir *la noticia de la muerte de su esposo;* allí el cuadro del *Hambre;* enfrente dos amantes escuálidos, esmirriados y de pie muy pequeño, él de casaca con mangas de pernil, ella con sombrero de dos pisos, se juraban fidelidad junto a un arroyo... Si doña Laura no se incomodase, Isidora arrojaría a la calle las tres laminotas» (I, 5: 1017-8; el subrayado es de Galdós).

El tono enfático que ha guiado el capítulo y el uso que el narrador ha hecho del estilo indirecto libre, alternando sus comentarios con la voz del personaje hacen especialmente significativa esta situción que el narrador enfonca irónicamente [7]. En el párrafo transcrito se da una indicación precisa de lo que va a suceder: el narrador, pues, deshace el sueño del personaje y establece su texto frente al folletín anterior. Si se atiende al ulterior desarrollo de la novela se observará que en el párrafo citado está abocetada la trama novelesca: la vieja estampa sentimental remite al folletín isidorino; el cuadro del hambre a las posteriores necesidades económicas de Isidora; la figura de los amantes a las cualidades de Pez que se verán en la segunda parte y a las aspiraciones sociales de Isidora; incluso la mención del arroyo parece indicar el fin de ésta, que acaba en la prostitución. Estas indicaciones importan puesto que proporcionan el

---

[6] BENITO PÉREZ GALDÓS: *Obras completas: Novelas,* Aguilar, Madrid, 1975, 1.ª edic., 2.ª reimp., vol. I. A fin de facilitar la localización de las citas, entre paréntesis se indica la parte de la novela, el capítulo, el subcapítulo si hubiere y, por último, la página del volumen y la edición citados.

[7] Eamonn Rodgers, art. cit., pág. 291, ha señalado muy bien que Galdós ha descubierto las posibilidades ofrecidas por la ironía para la conformación de los personajes.

punto de vista del narrador respecto al tipo, del cual sólo se conocen los «bonitos caracteres que decían: *El Marqués viudo de Saldeoro»* (I, 5: 1016) y los sueños de Isidora. Con ellas, pues, se rompe el «sortilegio» del folletín isidorino y se prepara al lector para ver el galán presentado en el capítulo I, 12.

Al ser presentado Pez por el narrador, se establece el contraste existente entre la imaginación de la protagonista y la realidad narrativa del tipo [8]. Este fue primero caracterizado por Isidora: «¡Qué hermosa figura, qué modales, qué manera de vestirse tan suya!» (I, 11: 1052). En el capítulo I, 12 el narrador se detiene a describirle con los mismos términos que usara la protagonista: belleza, franqueza, simpatía, distinción, elegancia. Sin embargo, a causa de la ironía, el modo del discurso reviste una tonalidad diferente. El narrador resume finalmente las características de Pez destacando el «tipo de galán del siglo XIX, que es un siglo muy particular en este ramo de los galanes» (I, 12, 3: 1057). Se acepta, pues, el papel de galán que Isidora asignara a Joaquín desde el primer momento, destacándose al gallardo marqués, pero la delimitación secular del mismo añade una coletilla irónica que no puede menos que contrastar con los sueños novelescos de la protagonista. Esta prefigura el desenlace de su folletín: «el Marquesillo me gusta tanto... Es lo que ambiciono para marido; y él me jura que lo será» (I, 11: 1052). La delimitación secular efectuada por el narrador y la caracterización del marqués como uno más de los Peces, contrasta con el desenlace folletinesco que Isidora tiene previsto.

La entrada definitiva de Joaquín Pez en la novela está precedida por la presentación de su familia. Comúnmente se ha objetado el carácter digresivo del «Sermón» [9]. Sin embargo, es preciso señalar que en él se nos presentan la genealogía y la descripción necesarias del personaje: necesarias puesto que le sirven de marco; necesarias, también, en cuanto son fundamentales para comprender el contraste irónico que efectúa el narrador. La genealogía y las descripciones de que consta el capítulo precisan la formación y el carácter del personaje. En suma, Joaquín es configurado como producto característico de la educación recibida. Así, situada su familia en el espacio novelesco, visto que sus miembros no tienen grandes diferencias morales, Joaquín sale al hilo activo de la narración siendo uno más de la familia Pez. Ninguna de las acciones que emprenda a lo largo de la novela desdice de la caracterización ahí recibida y el lector no se sorprenderá de la peculiaridad de este

---

[8] RICARDO GULLÓN: «Desdoblamiento», cit., señala el contraste como elemento dinámico y organizativo de la novela: «Desde la perspectiva del narrador, a la realidad se opone el folletín del personaje, y por tal contraste hay novela» (pág. 9); y después: «La ficción, cosa libresca, destaca por contraste la verdad de lo contado por el narrador» (pág. 10). La técnica del contraste, esencial en la conformación de Joaquín, aparece ya en el primer capítulo de la novela, referida al mundo de los Rufetes, al cotejarse el párrafo inicial de Tomás Rufete con la realidad del manicomio. Otro tanto puede decirse de la escena entre Isidora y Canencia. Esta técnica de contraste aparece y se desarrolla en otras novelas de Galdós. Germán Gullón la ha estudiado en *Tormento* en su libro *El narrador en la novela española del siglo XIX,* Taurus, Madrid, 1977, págs. 107-115.

[9] C. ROVETTA, art. cit., pág. 282; MONROE Z. HAFTER: «Galdós' Presentation of Isidora in *La desheredada»*, *MPH,* LX, 1962-3, pág. 26; JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós,* Castalia, Madrid, 1969, vol. II, página 19.

típico galán decimonónico, cuya «languidez moral» ha sido tan explícitamente enunciada en el capítulo en que es introducido en el texto (I, 12, 3: 1057).

Además, la presentación de Joaquín establece el punto de vista del narrador respecto a las anteriores menciones que del personaje se han hecho en la novela mental de Isidora. Después de los sueños folletinescos de los capítulos I, 5; I, 7 y I, 11, el narrador establece claramente cuáles son las pretensiones y los propósitos del marqués viudo [10]. De esta forma, la «cosa extraña y digna de gratitud» que excitara la imaginación de Isidora, es explicada por el narrador quien, con el mismo método anteriormente señalado, establece el contraste irónico entre la imaginación de la Rufete y la realidad del texto narrativo, contraste que se hace explícito en la total conformación del personaje. Con ésta, Joaquín sale a escena en el capítulo I, 13, donde su actuación responde a las cualidades con que fuera presentado y donde el enfrentamiento entre la novela de Isidora y la realidad del galán se hace patente.

La forma que Joaquín Pez toma a lo largo de la primera parte de la novela está determinada por la perspectiva naturalista y antirromántica que el autor ha proyectado sobre la obra; lo que podría considerarse la nueva tesis. La estructura dinámica de la novela, organizada por el irónico contraste entre los sueños isidorinos y el texto del narrador en la caracterización del galán, revela la realidad del personaje: las características que Pez ha sido presentado en el «Sermón» y la ratificación de éstas en su actuación, le privan de las cualidades morales y sociales necesarias al galán idóneo de la futura marquesa de Aransis. Al contrario de las imaginaciones de la protagonista, Joaquín tiene una conformación que la define por contraste con los heroicos y fabulosos galanes de los folletines. Este contraste está determinado lógicamente por la genealogía y por la educación recibida por el marqués, ya que ambas sirven para que el narrador, desde una perspectiva naturalista, establezca el tipo de galán decimonónico en pugna con el tipo tradicional literario a que responde el imaginado por Isidora [11].

Algo más, sin embargo, destaca textualmente respecto a este galán: su constante desaparición de la estructura novelesca. Esta desaparición es especialmente notable en la segunda parte, puesto que en la primera la relación de Isidora con Joaquín es básicamente mental. Sin embargo, practicado el *suicidio,* Pez forma parte del interés central de la obra. A pesar de ello, desaparece constantemente del hilo activo y sus reapariciones tienden a la escena. Estas reapariciones están determinadas por su precaria situación económica y, a la inversa, las desapariciones coinciden con la

[10] Cuando le conocimos, Joaquín estaba en el apogeo de sus triunfos y en todos los terrenos sociales se presentaba con su carcaj y flechas; es decir, que no despreciaba ninguna pieza de caza, ya estuviera en palacios, ya en cabañas o andurriales (I, 12, 3: 1.057).

[11] Recuérdese lo que viene indicándose desde Clarín: el rompimiento que esta novela tiene con el idealismo y con el heroísmo fabuloso anterior. Especialmente rompe con la novela folletinesca de los periódicos; véase, ALICIA G. ANDREU: «*La cruz del olivar* por Faustina Sáez de Melgar. Un modelo literario en la vida de Isidora Rufete», *AG*, Anejo, 1980. En suma, el galán que es Pez choca con los galanes recreados por Ayguals de Izco, Pérez Escrich, Fernández y González e, incluso, el mismo Alarcón. Además se dan casos como el de Jacinto Octavio Picón, de propósitos naturalistas en su *Juan vulgar* (1885), pero que no escapa al idealismo folletinesco en su *Juanita Tenorio* (1911), novela en la que la influencia de *La desheredada* es evidente.

solución a la misma. La necesidad de que Isidora contribuya tanto a la solución de los problemas monetarios de Joaquín, como a los suyos propios es causa del desplazamiento que éste sufre. Así, es consecutivamente suplantado por Botín, Melchor, Juan Bou y Gaitica, suplantación que no está determinada por cambios sentimentales en la protagonista. Esta seguirá denominándole *mi hombre* hasta casi el fin de la obra, denominación que adquiere gran interés puesto que, dada la variación que se establece en la segunda parte (i. e., es Isidora la que le mantiene), el tipo de galán decimonónico que fuera presentado en la primera adquiere cualidades diferenciales: progresivamente, el galán folletinesco inicial se convierte en rufián, lo que queda patentizado en la acción narrativa [12] y en la estructura simbólica que lleva a Isidora de Botín a Gaitica [13].

La desaparición del personaje en la segunda parte es paralela a una nueva actitud del narrador que amplía los puntos de vista: el narrador se retira progresivamente de la acción y cede paso a los personajes. A través de éstos vemos mayoritariamente al gallardo marqués, quedando el narrador en un discreto segundo plano, como copista y estructurador de los hechos, o como transcriptor de la escena.

Al inicio de la segunda parte, echa mano de Miquis como informador. Este señala que las deudas de Pez «se remontan como el águila... sus gastos no disminuyen» (II, 1: 1083). Recibidos los informes de los personajes, el narrador los ordena en secuencia histórica: *1873. Abril:* «Primera cuestión entre Isidora y Joaquín por la manera de invertir el dinero heredado del Canónigo» (II, 1: 1085); *1874. Marzo:* «Tristeza del marqués... Los últimos vencimientos le abruman» (II, 1: 1086); *1875:* «Saldeoro parece reparar sus desastres» (II, 1: 1087). Además, indiscretamente se introduce en la conciencia del personaje: «¿has creído alguna vez... que Joaquín se casará contigo? Advierte que siempre te dice eso cuando está mal de fondos y quiere que le ayudes a salir de sus apuros» (II, 2, 1: 1088-9). O, como ocurre con *la Sanguijuelera,* se da el punto de vista del personaje: «De todo tiene la culpa ese hombre... Es un lameplatos» (II, 2: 1090). En la primera parte, el narrador había indicado que las mujeres absorbían por completo a Joaquín; en la segunda, los personajes ratifican esta afirmación del narrador. Así, el *terrible vicio* de que tan irónicamente hablara el narrador, es retomado por Miquis: «estos tales... pasarán por toda clase de ignominias antes que decapitarse renunciando al lujo y a la vida de rumbo y disipación» (II, 1: 1083). Más aún: cuando el narrador especifique las ignominias por las que es capaz de pasar *este tal,* recurrirá a la escena en un afán de separar su opinión del personaje, de darle independencia [14].

---

[12] Que recuerda el Tratado III de El Lazarillo, el cual reencontramos en *El doctor Centeno.* Sin embargo, en la relación existente entre Isidora y Joaquín la característica de rufián no se escapa al lector.

[13] CARMEN BRAVO VILLASANTE: art. cit., pág. 482, señala esta degradación «peldaño por peldaño» en Isidora. Sin embargo, creo que afecta también a Pez, como parece evidente en los capítulos II, 6 y II, 12, ya que su salvación procede del bolsillo de Botín y Bou, respectivamente, y tal salvación conlleva la prostitución de Isidora, prostitución que Joaquín, a pesar de los remilgos del capítulo II, 12, consiente y de la que se aprovecha. En el desarrollo novelesco, el final de Isidora afecta directamente a Joaquín.

[14] Gonzajo Sobejano ha señalado que la escena galdosiana pretende «producir la impresión de que la realidad profunda de los caracteres reside en las palabras que ellos mismos digan... y no en cuanto pueda transmitir de su historia, de sus hechos y dichos, el autor que los ha escogido del contexto imaginario para infundirles existencia propia», en «Razón y suceso de la dramática galdosiana», *AG,* V, 1970, pág. 41. El mismo Galdós indicó el alcance y las posibilidades estéticas de la escena como base del sistema diagonal,

Los críticos han subrayado los deseos de directriz existentes en el uso del diálogo y la escena por Galdós. El objeto de esta última es «actualizar y proyectar la situación de la novela en su forma más desnuda; despojarla de todo análisis» [15]. En *La desheredada,* además, la escena es una de las formas de objetivismo naturalista, de palpitación vital *(tranche de vie):* el narrador hace mutis y deja a los personajes debatiéndose con su propia realidad. Así, en el capítulo II, 6, Isidora vive su folletín mientras el joven Pez se alaba, después de haber recibido 25.000 reales de su querida. De esta forma, nuevamente el sueño novelesco de la protagonista choca con la realidad de su galán, a cuyas previas características incorpora el rufianismo. De nuevo, pues, el contraste irónico, ahora en escena, que se hace explícito, respecto al folletinesco sueño de Isidora, con la súbita sordera de que se ve atacado Joaquín en el momento en que se le pide el reconocimiento del hijo.

Sin embargo, no es sólo Isidora la que hace literatura. También Joaquín, en su pretenciosa autoconsideración, parece buscar justificación en modelos literarios:

> «En otro tiempo, ¿quién sabe lo que hubiera sido yo? Quizá un Don Juan Tenorio... Ahora, ¿qué soy? Un desgraciado... Y, sin embargo, yo me congratulo de ser como soy. Es verdad que falto a la moral, pero, ¿por qué? Porque no he sabido poner freno a mi fantasía; porque no he podido cerrar y soldar mi corazón, vaso riquísimo que cuanto más se derrama más se llena» (II, 6: 1111).

Joaquín en escena busca modelos literarios, adopta un lenguaje teatral de declamación falsamente lírica y hace drama, el cual es más patente en las «Escenas» del capítulo II, 12.

Sin embargo, es preciso destacar la soledad de los personajes en la escena del capítulo II, 6. Cada personaje vive su mundo. El sueño novelesco de Isidora y el narcisismo fatuo de Pez no tienen punto alguno de conexión, al menos sentimental. Las acotaciones indican que no hablan el mismo idioma, sino monólogos dialogados. Ante los deseos de Isidora, Pez reacciona *amoscado, sintiéndose atacado de sordera, disimulando su contrariedad.* Cuando el marqués comienza a retratar a Botín, Isidora se duerme (lo que contrasta la acción irónicamente con el «Insomnio número cincuenta y tantos», I, 11) y, sin embargo, es el desprecio común que sienten por Botín los que les brinda un punto de convergencia en el discurso. Este lleva a Joaquín al folletín dramático; a Isidora al novelesco. Un folletín arrastra al otro. A pesar de ello, ha de notarse que, incluso consideradas las efusivas muestras de ardiente cariño (II, 6: 1112), los personajes están aislados: Isidora en su pretensiones, en su novela (en la que entra Joaquín, *su* Joaquín, cuyas cualidades hacían difícil la afinidad con aquélla, en su folletín romántico, en su drama, recién enunciado en el capítulo.

En el capítulo II, 12 reaparece el drama romántico de Joaquín. También reaparece el aislamiento enunciado anteriormente, que se manifiesta, no sólo en la relación

---

que sirve para dar «la forja expedita y concreta de los caracteres», Galdós, edc. cit., vol. III, pág. 800, citado por ROBERTO G. SÁNCHEZ: *El teatro en la novela. Galdós y Clarín,* Insula, Madrid, 1974, pág. 105. Por otra parte, la amplitud de referencia al lector es otro de los rasgos determinantes en el uso de la escena; véase G. SOBEJANO: art. cit., pág. 44, y R. G. SÁNCHEZ: ob. cit., pág. 26.

[15] R. G. SÁNCHEZ: *El teatro,* cit., pág. 106.

sentimental de los personajes, sino en la misma estructura formal de la escena: monólogos, soledad real del personaje, soledad potencial del mismo mientras su compañero duerme. Se escenifica primero el drama de Pez: *Solo, paseándose meditabundo* (II, 12, 1: 1139). Es notable el carácter tópico de los temas tratados en este drama y la ridiculez que se desprende de las consideraciones monologadas de Pez. Dicha ridiculez viene determinada por el contraste que constantemente se ha hecho entre el galán mental de Isidora, la noción que Pez tiene de sí mismo, y la realidad narrativa, ahora, escénica del tipo. La actuación escénica del marqués se basa en clichés románticos que acentúan el ridículo al contrastar con la perspectiva naturalista con que Joaquín Pez es expuesto al lector [16].

Con la llegada de Isidora (II, 12, 2:1140), existe una interesantísima confrontación de los dos personajes, muestra de sus divergencias y de que el contraste narrativo previo se justifica en la actuación de los protagonistas. Las sucesivas alusiones de Isidora a la resolución de los problemas de Pez son rechazadas por éste como convencionalismo y, después de aludir a las novelas como «ideas erróneas» (II, 12, 2: 1141), desprecia los sueños de Isidora: «Tú vives de ilusiones. Aquí tenemos otra vez la fantasmagórica del pleito» (II, 12, 2: 1141). Posteriormente, después de que Isidora haya expuesto en escena su novela, Joaquín, solo de nuevo, reinicia su representación. En ella reaparecen elementos tópicamente románticos: el arma homicida, la carta, el hijo ilegítimo, la amada, el padre. Cerrando el capítulo I, 12, en que tan claramente fuera descrito por el narrador, Joaquín mismo busca en escena la fatalidad que le ha conducido al punto en que se halla: «Mis faltas son debilidades... efecto preciso de la mala, de la perversa educación que he recibido» (II, 12, 3: 1145). Enunciada así, recurren irónicamente las cualidades de Pez descritas por el narrador, las acciones de galán con que fuera presentado en el texto y las autoalabanzas que se prodigó en el capítulo II, 6. Como en aquella ocasión, el dinero procurado por Isidora le salva del «abismo» y, conseguido su objetivo, Joaquín desaparece de la acción novelesca hasta el fin de la novela, donde es mencionado por Isidora: «¿Joaquín, ese pillo...? Es un canalla ingrato» (II, 18, 1179). Con ello tenemos la visión de la protagonista acorde con el punto de vista inicial del narrador, pero igual que ocurriera con los anteriores puntos de vista, éste parece ajeno a tal opinión.

Sin embargo, a lo largo de la segunda parte ha de leerse a Joaquín en comparación con los sucesivos mantenedores de la Rufete. Efectuada así la lectura, aquél sufre una degradación que conduce desde el galán folletinesco de la primera parte a la sinvergonzonería del Gaitica, rufián achulado, eslabón que encadena la heroína inicial a la daifa del desenlace. En este proceso de degradación de Joaquín, el narrador pretende no inmiscuirse y adoptar una actitud objetiva. A pesar de ello, los constantes problemas económicos de aquél corren paralelos a la estructura narrativa y, por tanto, a la historia de Isidora quien pasa de Pez [«el más cumplido caballero del mundo» (I, 5: 1017)] a Botín [«Entre la palabra y el rebuzno» (II, 6: 1111)], Melchor [«El asno

16 En este sentido puede decirse que se da una transferencia de cualidades del héroe romántico en Joaquín Pez. Estas cualidades, que Pez considera propias de sí, contrastan con el enfoque naturalista del autor implícito de la escena, el mismo autor que escribe las acotaciones para el lector.

bonito» (I, 11: 1051)], Bou [a quien quiere «como se quiere al burro en que salimos a paseo» (II, 8, 3: 1121)] y a Gaitica [«el caballero (llámase así porque iba a caballo)» (II, 14, 3: 1157)] [17].

El paralelo textual existente entre Pez y el galán de turno es una declaración tácita del narrador. En este sentido, Montesinos señaló que, en el caso concreto de Joaquín, Galdós había visto «un tipo de parásito social con la implacable agudeza con que se ve lo que se odia» [18]. Este «odio» se manifestaría en el carácter selectivo de la narración: el narrador se niega a presentar los hipotéticos momentos de bonanza económica posteriores al *suicidio* de Isidora y retoma la narración en momento de vacas flacas, en la «primera cuestión», monetaria, entre Isidora y Joaquín. Es decir, en el momento en que se inicia la degradación de éste. Esta selección manifiesta la presencia del narrador, cuya actitud hacia el personaje no cambia en la segunda parte, aunque técnicamente se exprese mediante formas más variadas que en la primera.

Anteriormente se ha visto cómo el punto de vista de los personajes incide en la caracterización del marqués. Otro tanto ocurre con el paralelo textual existente entre éste y los sucesivos mantenedores de Isidora, lo que manifiesta en última instancia el punto de vista del narrador. Como síntesis de ambas fuerzas aparece la figura de José Relimpio: él es quien contempla el *suicidio* de su ahijada, quien sabe de las secretas entrevistas de Isidora y Pez, quien llevará a éste el dinero salvador, quien acompaña constantemente a la protagonista. Su posición es privilegiada, ya que está en situación de diálogo con el narrador en la segunda parte [19]. Respecto a Pez, don José prepara las escenas en que aquél aparece a través de los entreactos.

Relimpio también tiene características galantes. En este sentido, sus aptitudes, cómicamente enunciadas en la primera parte, son progresivamente introducidas al texto en la segunda parte sin perder el enfoque cómico inicial. Esta comicidad le diferencia de los mantenedores de su ahijada, a los que conoce y con los que se relaciona. Si se observa detenidamente su presentación en la novela, pronto se percibirá que es el personaje que más sufre de la ironía del narrador. Queda definido como «el mejor hombre del mundo» (I, 8, 1: 1034) e inmediatamente se añade la más absoluta inutilidad como base de su bondad. Su actitud de enamorado platónico llega a ser grotesca cuando actúa como tercero de los amadores de su amada. Este carácter grotesco se acentúa cuando ofrece a Isidora su nombre honesto, acción que contrasta con la sordera de Pez, ya señalada, y con las sucesivas propuestas de matrimonio perdidas previamente por Isidora: la de Miquis, la del criado de Botín y la de Bou. Cuando su ahijada acaba en el arroyo, después de su convivencia con Gaitica, Relimpio se ofrece como única alternativa conociendo, y mencionándolo expresamente, el folletinesco amor de su ahijada por el marqués. Ante éste, el «más cumplido

---

[17] Estas comparaciones son una muestra de la presencia del narrador en el discurso. Sobre la determinación narrativa del mismo véase KAY ENGLER: «Linguistic Determination of Point of View: *La desheredada*», *AG*, V, 1970, pág. 70.

[18] JOSÉ F. MONTESINOS: *Galdós*, edc. cit., vol. cit., pág. 10.

[19] Es Relimpio quien data la secuencia histórica que ordena el narrador. Sobre sus cualidades informativas, éste dice: «Aprovechamos las efemérides verbales de don José de Relimpio, cuya amabilidad para el suministro de noticias es inagotable», II, 1: 1085).

caballero del mundo» para la ilusionada Isidora, Relimpio es la réplica caricaturizada del caballero quijotesco en su más grotesco sentido, única alternativa para una Isidora desengañada. La densidad de lo grotesco en Relimpio no cede ni siquiera en el momento de su muerte.

Frente al folletín dramático de Pez, base de su ridiculez, como se ha visto, Relimpio es observado por el narrador en función de sucesivos modelos literarios: desde el cómico Saradanápalo inicial a «la monotonía de sus lamentos pastoriles» (II, 5: 1105), su reconcentración shakesperiana (II, 12, 3: 1143), su imitación de Otelo (II, 12, 3: 1145), su cavernosa voz «sintiéndose héroe de teatro» (II, 18: 1180) o su expresión «enamorada y caballeresca». El mundo de los galanes isidorinos, que comenzara con el folletín rosa en que Pez era el príncipe azul, acaba con la carcajada estridente que produce el galán de pega que es Relimpio. Con él, se cierra el mundo de los galanes de Isidora y el grupo de suplantadores de Joaquín.

Por último, desaparecida Isidora en el bajo mundo madrileño, muerto don José, queda Pez como portavoz de la historia que conocemos: *La desheredada.* Joaquín reaparece en posteriores novelas siendo portador de dicha historia. En *El amigo Manso, Tormento* y *La de Bringas,* Pez está situado en la novela en un tiempo histórico anterior al de *La desheredada.* Pero ya es conocido, puesto que se sabe su desenlace; es decir, se conoce cuál va a ser (cuál fue en su novela) su historia. Cuando su padre refiere en *La de Bringas* todas las cualidades que le visten a los veintidós años [20], el lector sabe a qué atenerse respecto a las mismas. A lo largo de las novelas posteriores se ven retazos de la historia de Pez que previamente habían quedado ocultos. Tal es el caso, en *La incógnita,* de su presencia en el parlamento [21]. No es esto, sin embargo, lo que parece importar respecto a Pez; éste es ya un personaje con una historia como referente. Cuando infante escriba a Equis la versión dada por aquél de la muerte de Federico Viera, se verá un Joaquín ridículo: basta que la opinión vertida sobre la muerte de Viera sea puesta en sus labios, para que automáticamente pierda credibilidad. Joaquín, debido a su historia, no es fiable. Por esto, carece en cierto sentido de interés después de *La desherada;* pero no de significación: su figura determinará a aquellos que le rodeen. Así, su amistad con Juanito Santa Cruz, enunciada en las primeras páginas de *Fortunata y Jacinta,* determina el entendimiento de éste. El narrador necesita establecer claramente las diferencias existentes entre Joaquinito Pez y Juanito Santa Cruz:

> «Aunque [Juanito] a primera vista tenía cierta semejanza con Joaquinito Pez, tratándolos se echaban de ver entre ambos profundas diferencias, pues el chico de Pez, por su ligereza de carácter y la garrulería de su entendimiento, era un verdadero botarate» [22].

Por el indudable paralelo existente entre ambas historias, la de Pez y la de Santa Cruz, se aclara la ironía que caracteriza las delimitaciones y diferenciaciones establecidas por el narrador. El desenlace de *Fortunata y Jacinta* acerca nuevamente ambas

---

20 B. P. GALDÓS: *Obras completas,* edc. cit., vol. II., pág. 207.

21 Ibídem, pág. 1.203.

22 Ibídem, pág. 449.

figuras, al quedar claro el desprecio de Jacinta por su marido, «ese falso mala persona» [23].

En suma, Joaquín Pez, personaje galdosiano, nace en la mente de Isidora Rufete quien le atribuye la función que desempeña en la novela. Posteriormente introducido en ésta por el narrador, se desarrolla en la primera parte a través de una dualidad de puntos de vista —el de la protagonista y el del narrador— que contrastan desde el principio, haciendo avanzar la acción novelesca con gran dinamismo. Frente al príncipe azul de Isidora, el narrador establece su propio punto de vista negativo que, como se hace patente en el capítulo I, 12, está determinado por la nueva estética naturalista y antirromántica galdosiana. para liberarse del apesadumbrado rigor del naturalismo, el narrador hace uso constante de una ironía que advierte al lector continuamente del contraste señalado.

Limitado el poder del narrador en la segunda parte, estando éste en situación de diálogo con algunos personajes (Miquis, Relimpio, Bou), se amplían los puntos de vista respecto a la primera parte. Sin embargo, tal ampliación no altera la opinión inicial del narrador. Por el contrario, es corroborada por los personajes y por la actuación escénica de Joaquín. Además, el paralelo textual existente entre éste y los sucesivos mantenedores de Isidora, y el proceso de degradación que tal paralelo conlleva, es un punto más de apoyo de la versión primera dada por el narrador. Por último, las diferentes perspectivas a través de las que Joaquín Pérez es visto en la segunda parte, son cuidadosamente seleccionadas por el narrador a fin de que el proceso de degradación mencionado sea claramente percibido por el lector.

La figura de Joaquín, finalmente vista en el desengañado desdén de la misma protagonista, pervive a lo largo de futuras novelas de Galdós: *El amigo Manso, Tormento, La de Bringas, Fortunata y Jacinta, La incógnita, Torquemada en el purgatorio.* En ellas, Pez lleva como estigma personal la historia que le encadena a Isidora Rufete. Su significación es indicativa de aquellos que, como en el caso de Juanito Santa Cruz, con él se relacionan. Esta significación pasa con el personaje de una novela a otra e, incluso, es determinante del mismo aun en aquellas novelas que, como *El amigo Manso, Tormento* o *La de Bringas,* están en un tiempo histórico anterior al de *La desheredada.*

IGNACIO-JAVIER LÓPEZ
Department of Spanish. 402 Cabell Hall
University of Virginia
CHARLOTTESVILLE, Virginia 22903
USA

Greta

Hace muchos años, una revista de cine eligió como portada un fotomontaje del rostro de Greta Garbo sobrepuesto y fundido con la esfinge de Gizeh. Era casi un lugar común de su mítica fama de mujer hermética, misteriosa, inalcanzable. Es cierto que ha sido y es una leyenda del cine, un fenómeno de belleza tan persistente e inefable

[23] Ibídem, pág. 977.

que ha perdurado más allá de la fungibilidad del celuloide y de las modas, del «Star System» y de la propia debilidad de la mayoría de las películas que protagonizó. Pero su carácter de enigma que propone otros enigmas, depende más de un silencio mantenido celosamente que de hechos concretos y verificables. La privacidad de su vida, paralela a una fama enorme y universal, fue a la vez una elección propia y una astuta publicidad que aprovechó al máximo la ausencia de escándalos y el mutismo de la estrella. Hay otro misterio, más inasible, que resulta de una personalidad que traspasó la pantalla con una magia a la vez concreta e inquietante: la misma que aún perdura cada vez que sus imágenes aparecen en el celuloide.

Durante diecisiete años, Greta Garbo apareció en veintiséis películas de largometraje (entre 1924 y 1941) y luego se retiró, abruptamente, sin explicaciones ni pretextos. Sin duda su último film, *Two faced Woman* (1941) fue un fracaso y un error, curiosamente impuesto a la estrella y al director George Cukor por la MGM, la poderosa y envarada compañía que la tenía bajo contrato. Pero su inmensa fama y la atracción que ejercía en el público le podrían haber permitido elegir otros caminos. No lo hizo así: al contrario. Su retiro, tantas veces desmentido con un regreso, nunca se alteró. Cuatro décadas más tarde, el misterio de este sonoro rechazo aún persiste. El 18 de septiembre de este año, Greta Lovisa Gustaffson cumplió 80 años. Durante cuarenta años, pocos elegidos han podido vencer su voluntario ostracismo. Sin embargo, un eclipse tan prolongado no ha conducido al olvido, como ha sucedido con tantos otros artistas de cine célebres.

No sólo ha recibido el culto de los aficionados en cineclubes y cinematecas, sino que las reposiciones de sus filmes, que la MGM programa regularmente en ciclos, o las revisiones en televisión, reciben un éxito excepcional, que supera las épocas y las generaciones de públicos.

Esto sí es un enigma, que sólo puede comprenderse viendo su rostro vivir para la pantalla. Como dice Robert Payne, en su biografía *The Great Garbo:* «Bastaba con contemplar su belleza, sumergirse en ella. Había en ese rostro algo tan elemental como los árboles, el viento, las rocas. La nieve se convertía en fuego, y el fuego otra vez en nieve. En alguna parte, en el centro del misterio, había un volcán en erupción.»

Salvo excepciones relativas, la mayoría de los filmes que protagonizó eran indignos de su belleza y su talento, y sólo se soportan cuando ella ocupa la pantalla, curiosamente ajena a la trama, como si estuviese más allá del espacio convencional de la película. La leyenda que se iba creando entre ella y su público también escapaba a las triviales coordenadas de los productores de Hollywood; no estaban acostumbrados a tratar un misterio que era la belleza absoluta y terrible de un ser desconocido. En su estupidez pragmática sólo podían concebir al ángel enigmático como una *femme fatale* destinada a enloquecer o traicionar a los hombres en ripiosos melodramas. El segundo misterio en la Garbo fue atravesar esas fórmulas pedestres sin salir manchada y destruida por tanta torpeza.

Infancia y adolescencia

Greta Lovisa Gustaffson nació en Södermalm, barrio humilde entonces de

Estocolmo, el 18 de septiembre de 1905. Era hija de un obrero, Carl Alfrid, alto y apuesto, cuya gracia y sensibilidad lo hacían diferente de sus toscos compañeros de clase. Al parecer, era una niña sensitiva y tímida, que se escondía cuando había visitas y que en su vida normal como colegiala era inteligente y hasta brillante, pero sin mayor interés por destacarse en los estudios. En sus juegos encabezaba a una pequeña pandilla y gustaba asumir el papel de varón. Con sus hermanos, a los cuales estaba muy unida, solía jugar al teatro, que le atraía aun antes de conocerlo. También en esos juegos de representación, donde era autora, escenógrafa y directora, además de intérprete principal, prefería papeles masculinos.

A los once años vio por primera vez una pieza de teatro. Lo recordaría mucho después diciendo: «Fue lo más grande que vi en mi vida. Fue como si se me abriesen las puertas del cielo.» Hasta 1919, cuando dejó el colegio, Greta Gustaffson frecuentó en lo posible las funciones de teatro y su deseo de actuar se acrecentaba. Pero era muy difícil entrar en la Real Academia Dramática (por edad, conocimientos y pobreza) por lo cual alguna vez intentó llegar a una prueba en estudios de cine. Entretanto, se había enamorado platónicamente de Carl Pedersen, un joven ex boxeador que trabajaba como actor. En 1920 murió su padre durante una epidemia de gripe.

A los quince años, Greta era ya una muchacha alta y formada, sin perder algunos de sus rasgos infantiles. Comenzó a trabajar como ayudante de barbero (era común, en esa época que mujeres asistentes de peluquería fueran encargadas de preparar y enjabonar el rostro de los clientes) y no dejaba de frecuentar los teatros. Ese mismo año de 1920, vio *El tesoro de Arne (Herr Arnes Pengar,* 1919), obra maestra de Mauritz Stiller, uno de los más grandes cineastas suecos de la época. Greta intentó poco después que Stiller le hiciese una prueba, mediante el decidido recurso de esperarlo a la salida de los estudios. Stiller la trató amablemente, pero le recomendó que volviese cuando tuviera más experiencia.

En julio de 1920 comenzó a trabajar como vendedora en una gran tienda de Estocolmo y ascendió rápidamente. Un año después, posaba como modelo para un catálogo de sombreros, elegida en lugar de una actriz profesional. Casi simultáneamente a su segunda aparición en los catálogos de verano de la tienda, Greta Lovisa consiguió un pequeño papel en una película, en *Lyckoriddare,* de John W. Brunius. Fue un trabajo breve y de incógnito (para no tener problemas con la tienda) y ni siquiera figuró en los créditos. Pero en ese tiempo, el jefe de publicidad de la tienda buscaba realizar breves films de anuncio con la colaboración de un experto, Lasse Ring. Fueron *Cómo no vestir ropa* y *Nuestro pan cotidiano.*

Hasta ese momento, sus apariciones habían sido breves y casi inadvertidas. La siguiente vendría de una pura casualidad, casi fantástica. Una noche, advirtió que un hombre la miraba fijamente, mientras se hallaba observando el escaparate de una librería. Como comenzó a seguirla, huyó asustada hacia su casa. Al día siguiente, y sin saber que la bella desconocida trabajaba allí, el hombre, un director de cine llamado Erik Petschler, entró con dos actrices al departamento de sombrerería de la tienda Bergström. Greta no fue la encargada de venderle aquellos sombreros, pero lo reconoció y no tardó en averiguar su nombre. Ni corta ni perezosa, lo llamó por

teléfono. Petschler, que la reconoció en seguida, le propuso una prueba de cámara para la comedia que estaba preparando, *Luffar-Petter (Pedro el vagabundo)*.

El filme era una comedia en dos rollos disparatada y divertida, a la manera de los cortos cómicos de Mack Sennett, que evidentemente imitaba. *Luffar-Petter* se estrenó en diciembre de 1922 y tuvo un éxito considerable. Greta, junto a otras dos actrices, interpreta a una de las hijas del alcalde y viste trajes de gimnasia parecidos a los de las bañistas de Mack Sennett. Una revista, con intenciones de broma, publicó una foto con esta inscripción: «Greta Gustaffson. Puede convertirse en una estrella cinematográfica sueca. Motivo: su apariencia anglosajona». Seguramente, el periodista que lo escribió no sabía hasta qué punto iba a ser profético.

Los comienzos de la fama

Petschler, consciente de que la novicia necesitaba preparación decidió conseguirle recomendación, para obtener una beca de estudios en la Academia. La prueba era difícil y debía competir ante jueces severos entre cerca de trescientas postulantes. Greta Gustaffson obtuvo la beca y entró a la Real Academia, para seguir unos cursos tan exigentes como exhaustivos. En el tiempo que pasó en la Academia Dramática, Greta fue una buena alumna, pero algo indolente e indisciplinada. Sin embargo, al parecer, llamaba la atención por su facilidad para interpretar papeles muy diferentes, tanto en cuerda dramática como de comedia [1].

Pocos meses llevaba Greta Gustaffson en la Academia, cuando Mauritz Stiller llamó a su director, Gustaf Molander [2] para preguntar sobre sus progresos. Se sucedieron entrevistas embarazosas para la bisoña actriz, pero al fin se hicieron pruebas para el filme que Stiller preparaba: *Gösta Berlings Saga,* basado en el clásico libro de Selma Lägerlof. El dominante y excéntrico Stiller sería el Pigmalión de la joven Greta y comenzó por rebautizarla: *Garbo*. Greta Garbo.

Mucho se ha escrito sobre el sentido del nombre creado por Stiller. Alguien dijo que venía de las iniciales de una frase que él utilizó para describirla: «Gör alla roller barömwärt opersonligt» («Hace todos los papeles de una forma loablemente impersonal»). Otros recordaron que *Garbo,* en español e italiano, significa una peculiar clase de gracia y hechizo. También se ha señalado que *garbon* es, en la mitología sueca, un duende misterioso que aparece en las noches para bailar a la luz de la luna. Stiller se limitó a responder: «Realmente no sé qué es. ¿Pero suena bien, verdad?»

La forja de una actriz

El rodaje de *Gösta Berlings Saga* fue una prueba de fuego para la joven estudiante de arte dramático. Stiller, evidentemente decidido a convertirla en una intérprete

---

[1] Entre las obras que interpretó allí figuraban una pieza de Schnitzler *(Cena de despedida); El admirable Crichton,* de James Barrie y *Knock,* de Jules Romains.

[2] Molander (1888-1971) fue también director de cine. Fue el descubridor de Ingrid Bergman: Otro Bergman, Ingmar, escribió para él su segundo guión, *La mujer sin rostro* (1946).

consumada, adoptaba múltiples recursos, suaves o violentos, para extraer de su cuerpo y su espíritu todas las resonancias. Este método, que consistía en «quebrarla», como decía Stiller, dio resultado: al terminar el filme, Greta Garbo era ya un instrumento afinado y rico en matices. Por otra parte, la película tenía un nivel creativo superior a todos los que haría en el futuro, dentro de la «fábrica» hollywoodense.

Mauritz Stiller (1883-1928) junto a Viktor Sjöstrom, fue el cineasta que creó el gran estilo —épico y poético a la vez— de la pantalla sueca de los años 20. Casi siempre inspirado en la literatura escandinava, brilló también en la comedia: *Erotikon* (1920). Con peculiar grandeza, inscribía a sus personajes en decorados naturales que eran a su vez protagonistas del drama, como en *El tesoro de Arne, Gunnar Hedes Saga* o *Gösta Berlings Saga* (en España *La expiación de Gösta Berling,* 1924).

La novela homónima de Selma Lagerlof, que adaptaron Stiller y Ragnar Hylten-Cavallius, era extensa y compleja, llena de episodios y derivaciones interrumpidas por leyendas y mágicos relatos. La versión tuvo que abreviar y cortar numerosos tramos del libro. Esencialmente, trata de la vida, en el castillo de Ekeby, de numerosos caballeros que habían participado en las guerras napoleónicas y que ahora pasaban su tiempo dedicados a la caza y la bebida, alojados en la vieja mansión. Cerca de allí vive la joven condesa Elisabeth, y su padre ha elegido como preceptor a Gösta Berling, un ex sacerdote expulsado de su parroquia por los propios feligreses debido a sus sermones violentos y su vida disipada. Gösta se enamora de la joven condesa Elisabeth Dohna (papel que interpreta Greta Garbo) pero es expulsado por su padre cuando es reconocido. Gösta se va a vivir con los ex oficiales que ocupan un ala del castillo de Ekeby y participa de sus francachelas, sufriendo a la vez por su amor perdido. Sin embargo, se enamora también de otra hermosa joven, Marianne Sinclair. Tras muchos avatares, entre ellos el incendio de Ekeby, donde Marianne está a punto de perecer y Gösta la salva, el joven decide partir para siempre. En el camino encuentra a Elisabeth y se ofrece a llevarla a Borg en trineo. En la nieve, son atacados por los lobos (una de las secuencias más bellas del filme), pero se salvan y Gösta Berling jura reconstruir el castillo y redimirse. Por fin, se casa con la condesa y la vieja dueña del castillo se lo regala...

Stiller forja esta historia con aliento poético y romántico, a la vez que cuida del personaje de la condesa, llevando a Greta Garbo a una radiante interpretación, llena de sutileza y remota hermosura. Stiller, que era homosexual, amaba a la actriz que había formado con un amor estéticamente posesivo y espiritual; se consideraba con derechos sobre su creación y soñaba con llevarla a nuevas cumbres de interpretación bajo su absoluto control artístico. Y ella le obedecía.

Tras el éxito de *Gösta Berlings Saga,* Stiller se propuso realizar una nueva película con su estrella. Obtuvo de la compañía Trianon, de Berlín (que distribuyó aquel filme en Alemania) condiciones ventajosas y un gran presupuesto. Pero su proyecto, *La odalisca de Smolny* (la historia de una joven aristócrata rusa que huye de la revolución y termina como odalisca en un harén turco), no gustó a sus productores, a pesar de lo cual Stiller siguió adelante, trasladándose a Estambul para estudiar sus escenarios. Allí, Stiller desbordó su fantasía y delirio de grandeza, dilapidando la mayor parte del dinero obtenido en lujos y extravagancias. Abreviando, el proyecto de Smolny

naufragó a los pocos meses y Stiller, que estaba acompañado en Turquía por sus intérpretes (Garbo y Hanson) fotógrafos y guionistas, tuvo que regresar a Berlín. Entretanto, los productores de la Trianon habían quebrado y estaban en la cárcel.

Arruinado también, Stiller seguía viviendo a lo grande con su troupe, acumulando deudas y proyectos grandiosos. La salvación provino de un joven director alemán, Georg Wilhelm Pabst, que buscaba una actriz joven para su tercer filme, *Die Freudlose Gasse (La calle sin alegría,* 1925), estrenada en España como *Bajo la máscara del placer.* Pabst, que se convertiría en uno de los más grandes cineastas alemanes del último período mudo y el primer sonoro, con *Die Liebe den Jeanne Ney, Lulú, Kameradschaft (Carbón)* y *Die drei Groschenoper (La comedia de la vida,* según la obra de Brecht) había visto el *Gösta Berlings Saga* de Stiller y quería contratar a Greta Garbo.

Stiller consiguió un buen contrato para su actriz, y además exigió que Pabst tomase a Einar Hanson (el actor de *Gösta Berling)* y al director de fotografía Julius Jaenzon, amén de especificar que se usase la mejor marca de película (que era difícil de conseguir en Alemania). En esto, aceptó por fin que se usase solamente en las escenas de Greta Garbo. Donde no transigió Pabst fue en el control que Stiller quería mantener sobre la actriz, supervisando sus escenas. Pero Stiller ensayaba con ella a distancia, cosa que Greta aceptaba con gusto.

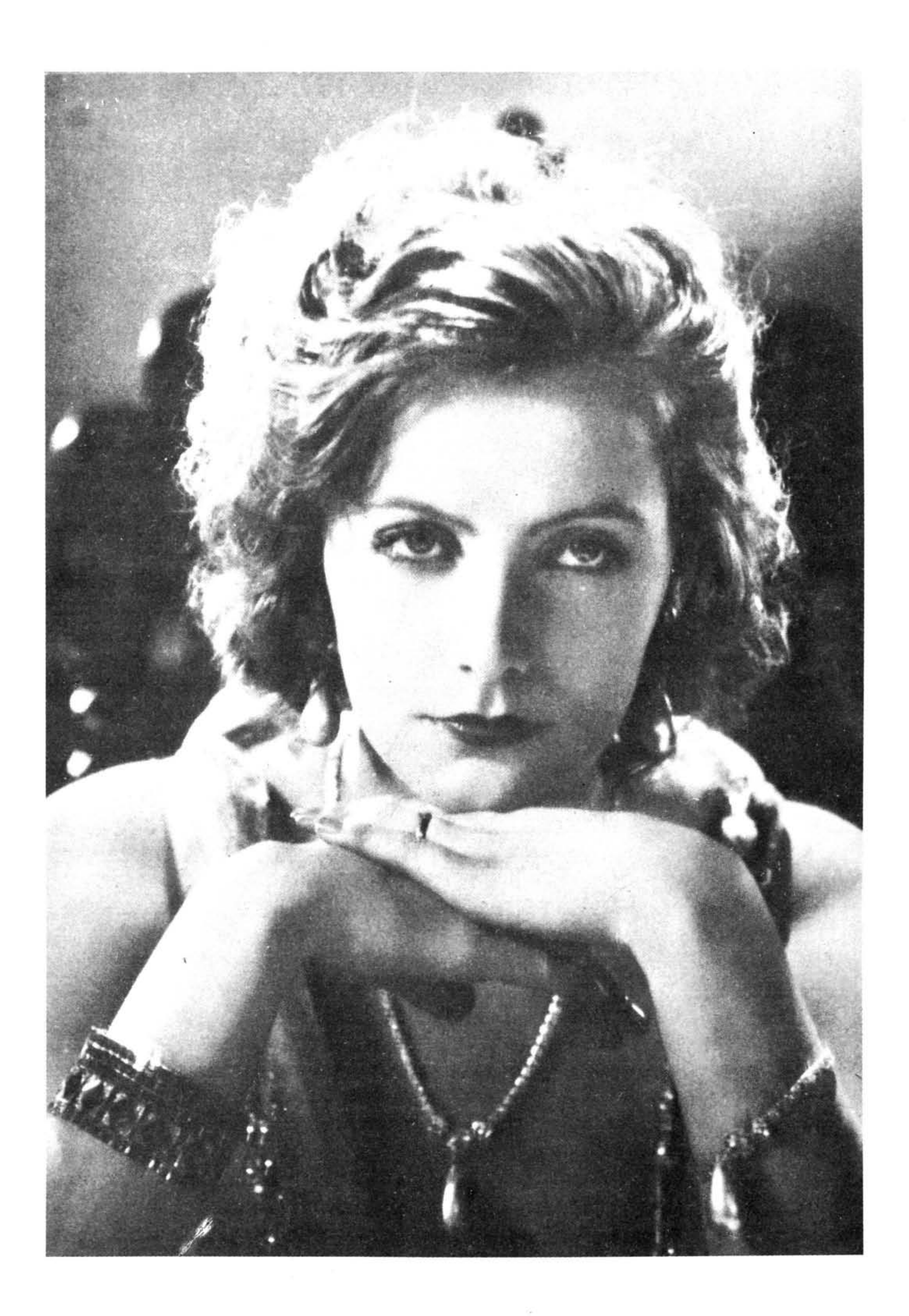
La calle sin alegría era una sórdida historia de miseria en la posguerra, ubicada en Viena aunque se rodó en Berlín. La protagonista era la bella y frágil hija de un consejero, que para mantener a su familia se veía obligada a ingresar en una casa de prostitución. Fue un filme duro y trágico, donde Greta Garbo retrata con conmovedora sensibilidad a una joven arrastrada por un torbellino de pesadilla.

América, América

Durante el rodaje del filme de Pabst, llegó a Berlín un hombre que cambiaría los destinos del gran director sueco y su protegida: Louis B. Mayer. El antiguo inmigrante, hijo de un vendedor ambulante, ya había hecho fortuna con los *nickelodeons* e iniciaba su camino como futuro zar del cine. Ya era uno de los socios de la recién formada Metro Goldwyn Mayer y estaba supervisando en Roma el *Ben Hur* que dirigía Fred Niblo.

El productor americano había oído hablar de Stiller a través de Viktor Sjöstrom, el otro gran director sueco de la época, que ya había iniciado su carrera en Hollywood. Entretanto, Stiller se hallaba sin proyectos ni trabajo, pese a sus grandiosos sueños de formar un amplio consorcio europeo de producción.

Consta que Mayer, que tuvo varias reuniones con Stiller y vio su *Gösta Berling,* se sintió más impresionado por la poderosa personalidad del director que por la figura de Greta Garbo, a quien hallaba «demasiado gorda»... Se decidió por fin a llevar a Stiller, Garbo y Hanson a Hollywood, pero el monto del contrato —firmado en noviembre de 1924 y que debía hacerse efectivo en julio de 1925— revelaba la evaluación que hacía de cada uno de ellos: Stiller debería ganar 1.000 dólares por semana y Garbo y Hanson, 350... A fines de junio, se embarcaron para Nueva York, donde fueron acogidos por un pequeño comité de recepción enviado por la MGM.



Sin duda, la compañía no los consideraba una «noticia» demasiado importante. Conducidos a un hotel, el Commodore, ocuparon dos pequeños departamentos y allí estuvieron dos meses antes que Louis B. Mayer se acordase de ellos.

Pasó el tiempo sin novedades y por último Sjöstrom consiguió que ambos se trasladasen a California. Mayer había perdido interés en Stiller y Garbo, y los directivos de la MGM no los llamaban, esperando que rompiesen sus contratos y regresaran a Europa. Una prueba realizada con Greta tampoco causó mucha impresión. Se la hallaba desgarbada, algo rústica, con pies demasiado grandes...

Por fin, la oportunidad llegó imprevistamente, pero para ella sólo. El director Monta Bell, antiguo periodista, preparaba *The Torrent,* un filme basado en la novela *Entre naranjos,* de Blasco Ibáñez. Bell se hacía proyectar algunas tomas de torrentes cuando se halló con la prueba de cámara de Greta Garbo, pegada a los otros fragmentos por accidente. Monta Bell quedó cautivo por la joven actriz desconocida y, tras entrevistarla, le ofreció el papel que en principio debía interpretar Alma Rubens, que enfermó cuando ya se hallaba contratada.

El torrente (1926) fue la primera película que Greta Garbo rodó en Hollywood y —vista a la distancia— resulta tan ridícula e inverosímil como su pretendido ambiente español. Sin embargo, en cada escena donde ella aparece, se siente que algo extraño y superior, imprevisible, resalta sobre la mediocridad general. Sucedía algo que hasta Mayer supo más tarde: Stiller ensayaba todas las noches, en casa, las escenas que Greta rodaría al día siguiente. Y su estilo se notaba.

El éxito del filme, que se estrenó el 21 de febrero de 1926, se debió a lo que la crítica definió como el «nacimiento de una nueva estrella». Mayer decidió, entonces, que la próxima película sería dirigida por Stiller. Este había escrito un guión basado en otra novela de Blasco Ibáñez, *Tierra de todos,* que fue bien recibido por Mayer y su jefe de producción, Irving Thalberg. Lamentablemente, el guión fue enviado al departamento especializado, como era costumbre, y sus escritores decidieron modificarlo y abreviarlo.

Stiller protestó sin éxito; ya no era el rey todopoderoso del cine sueco, tuvo que obedecer las órdenes y hacer lo mejor posible en el plató. Pero su escaso dominio del inglés y el método de los estudios lo hicieron tropezar y aparecer como un torpe principiante, cuando era el realizador de más de cuarenta películas, algunas memorables. A los diez días de rodaje de *The Temptress (Tierra de todos),* el todopoderoso y arbitrario Thalberg (el mismo que arruinó la carrera de Von Stroheim), retiró a Stiller de la dirección. La recibió el obediente Fred Niblo.

Aunque más tarde Irving Thalberg se atribuyó el ascenso a la fama de Greta Garbo, en aquellos momentos no estaba interesado por ello y de hecho le hizo la vida imposible durante el rodaje. Era visible, al mismo tiempo, que proseguiría en su tarea de aplastar talentos sobresalientes. Stiller fue acusado de hombre difícil y lento, y tras rodar algunos filmes menores, entre ellos *The Woman on Trial* (1927) con Pola Negri, regresó gravemente enfermo a Estocolmo, y murió en un hospital el 8 de noviembre de 1928. Tenía entre sus manos una fotografía de Greta Garbo.

Gloria y soledad

Ya sin el apoyo y el consejo de su mentor, Greta Garbo debió afrontar sola la vida en tierra extraña y las asechanzas del rígido sistema de los estudios. Y MGM, donde hizo todas sus películas, era el más conservador y rígido de todos.

The Temptress, que transcurre en París y Argentina, ambos escenarios de estuco igualmente irreales y construidos en estudio, es un disparate agravado por el desvirtuado guión, que transforma a la protagonista en una «devoradora de hombres» castigada al final. Sólo Greta Garbo y la fotografía de William Daniels, que sería el iluminador de la mayoría de sus películas, atenúan un poco tanto despropósito. Ella era, como escribió Robert Payne refiriéndose a las fotos de publicidad que le hacía la MGM, «un unicornio entre asnos».

La siguiente película de la Garbo, *The Flesh and the Davil (El demonio y la carne,* también de 1926), era una improbable versión de una novela alemana de Hermann Sudermann, *The Undying Past,* que dirigió Clarence Brown. Una vez más, la torpeza de los directores y las incongruencias del relato se olvidaban ante la magia de la protagonista, a cuya belleza, cada vez más trágica e inmutable, se añadía el poder hipnótico de sus primeros planos, que se deben sobre todo al cámara William Daniels, el artífice que descubrió su poderosa fotogenia.

Todavía haría Greta Garbo siete películas mudas. *Love* (1927) absurda adaptación de *Ana Karenina,* de Tolstoi, que volvería a interpretar en 1935; *The Divine Woman* (1928) que dirigió el sueco Victor Seastrom (según la grafía impuesta en Hollywood a Viktor Sjöstrom); *The Misterious Lady* (1928) de Fred Niblo; *A Woman of Affairs (La mujer ligera* o *El carnaval de la vida,* 1928) de Clarence Brown; *Wild Orchids* (1929) de Sidney Franklin; *The single standard (Tentación* o *Las emancipadas,* 1929) de John S. Robertson y *The Kiss (El beso)* del franco-belga Jacques Feyder. Ninguna de ellas fue memorable, adaptadas al esquema decidido por los productores: mujeres tentadoras y desgraciadas. La versión de *Ana Karenina,* por ejemplo, llega a eliminar el suicidio de la protagonista por razones de censura...

La MGM, que había postergado su entrada en el cine sonoro, se decide a ello y una de sus campañas fue la publicidad que enunciaba: «Garbo habla». Para ello, se eligió una obra teatral de Eugene O'Neill, *Anna Christie,* que dirigió Clarence Brown en 1930. El filme funciona mejor cuando refleja las escenas originales del dramaturgo, pero falla en las añadidas al guión (de Frances Marion) con el pretexto habitual de «airear la acción». En esta película, trabajó junto a la Garbo la gran actriz característica Marie Dressler, que da a su personaje una poderosa vitalidad. Ella escribió, a propósito de Greta Garbo, uno de los juicios más inteligentes sobre la estrella y la mujer: «Garbo está solitaria. Siempre lo ha estado y siempre lo estará. Vive en el centro de una soledad tremenda y dolorosa. Es una gran artista, pero tanto su suprema gloria como su suprema tragedia son que el arte es para ella la única realidad. Las figuras de hombres y mujeres vivientes, los hechos de la existencia cotidiana, se mueven a su alrededor, como sombras insustanciales. Cuando da vida a un papel, cuando viste con su carne y con su sangre las ideas de un dramaturgo, es cuando ella está consciente y completamente viva».

Las cuatro películas siguientes: *Romance* (1930) de Clarence Brown; *Inspiration* (1931) del mismo Brown; *Susan Lenox, her Fall and Rise (Susan Lenox,* 1931) de Robert Z. Leonard y *Mata Hari* (1931) de George Fitzmaurice, repiten las torpezas habituales de los guionistas en la reiteración de mujeres fatales o sacrificadas ante pálidos e insignificantes amantes. *Inspiración,* por ejemplo, se basaba sin acreditar el origen, en la novela *Safo,* de Alphonse Daudet, pero estaba suficientemente alterada como para hacerla irreconocible y, por supuesto, mucho peor. Ninguna de estas películas añaden algo interesante a la filmografía de la actriz, salvo como vehículo rentable de su tipificación. Sólo su belleza y personalidad permanecen intactas, aunque a veces son evidentemente incongruentes con su físico o su edad. Pero dieron dinero.

Recién en la película siguiente, *Grand Hotel* (1932) de Edmund Goulding, Greta Garbo puede aplicarse a un personaje de fuste. La novela, muy convencional, de Vicki Baum, es un relato «coral» con muchos personajes que se entrecruzan, con sus propios problemas e historias, en el escenario de un hotel. En *Grand Hotel,* interpreta a una bailarina famosa, algo histérica y ya madura, que se enamora de un caballero que resulta ser un ladrón... Resulta curioso y fascinante ver cómo una trama convencional rodeada de estereotipos se convierte, para ella, en un momento de amor y desesperada intensidad. Nada es verosímil, nada está teñido por la poesía, en este filme cursi y pretencioso. Ni siquiera ella se mueve como una auténtica bailarina. Pero la poesía y la pasión ausentes a su alrededor residen en una isla dentro de la imagen. Y es ella la responsable. Otra vez su gracia y su casi etérea personalidad borra la trivialidad de su entorno. De la película misma.

El mismo año de 1932, los responsables de la MGM (sería mejor decir irresponsables, si no se tratase simplemente de falta de imaginación) involucraron a la que ya estaba pronta para hacer grandes papeles de trágica, en un absurdo engendro, *As you desire me (Como tú me deseas)* vagamente inspirado (es un decir) en una pieza teatral de Luigi Pirandello. Con su peculiar habilidad para aplastar cualquier intento de talento, el equipo logró escribir un guión desastroso (Gene Markey), dirigir con chatura (George Fitzmaurice) y conseguir al fin que actores como Erich von Stroheim y Melvyn Douglas parecieran ridículos muñecos que no sabían lo que hacían (en realidad, era difícil saberlo) y hasta lo que hasta entonces parecía imposible: una Greta Garbo gris y monocorde. El productor ejecutivo, Paul Bern, se suicidó poco más tarde. Al parecer, fue por su fracaso matrimonial con Jean Harlow, y no porque fuera consciente del desastre de *As you desire me.*

Después de este nuevo estreno de un filme de la Garbo, hasta la mediocre intuición de los «fabricantes de salchichas» (como Von Stroheim denominó al sistema de producción cinematográfica de Hollywood), empezó a sospechar que la gran estrella estaba siendo desaprovechada. Seguramente, comenzaron a inquietarse por razones comerciales: pese al enorme atractivo de la Garbo ante sus espectadores, la trivialidad y mala factura de las películas hechas para ella iba notándose. La misma actriz, acostumbrada por Stiller a niveles mayores, pero también a una disciplina profesional poco rebelde, empezó a quejarse de los engendros que cargaban sobre sus bellos hombros.

Ya había hecho diecisiete películas en Hollywood y sólo algunos minutos de cada

una de ellas estaban logrados: algunos en *El demonio y la carne;* algo más en *Ana Christie;* el minuto final de *Mata Hari* (cuando va a ser ejecutada) y su papel en *Grand Hotel,* el más coherente hasta entonces. En ese momento de crisis, Greta Garbo estuvo a punto de romper su contrato con la Metro. Ella misma había pensado en un filme sobre la Reina Cristina de Suecia y, por primera vez, discutió para imponer sus ideas. De hecho, entre 1932 y 1933 viajó a Suecia, estuvo allí ocho meses y sólo aceptó volver a la compañía si se rodaba el filme sobre ese tema. Asimismo, exigió un nuevo contrato que le aseguraba 250.000 dólares por película y un máximo de dos por año. La Metro aceptó.

Greta Garbo conocía y admiraba la vida de esta extraña reina intelectual, hábil en las intrigas del poder, fea y contrahecha pero llena de fascinación e inteligencia. Acostumbrada a vestirse de hombre y sus gustos eran varoniles. De hecho, era lesbiana, aunque se le atribuían muchos amantes masculinos, probablemente imaginarios.

Queen Christine fue, por fin, una película a la altura de su inspiradora. Tenía un guión bien escrito (Salka Viertel y H. M. Harwood, con diálogos de Pandro S. Behrman) donde Greta Garbo colaboró y fue de hecho asesora histórica sobre el personaje. Por supuesto, se aleja bastante de la realidad, pero se basa en algunos hechos —conflictos y afectos de diversos personajes de la época con la reina—, y no se aparta de su complejo independiente carácter. El director elegido era más talentoso de lo habitual (Reuben Mamoulian, que había dirigido *Applause* y *City Streets)* y era capaz de reflejar visualmente la sutil historia de los hombres que creyeron amar a la reina en un juego circular de romance y rechazo. De hecho, algunas escenas inefables están planificadas como una danza de felicidad.

Tras este éxito artístico considerable, vino *The Painted Veil (El velo pintado,* 1934) de Richard Boleslawski, basada en una novela exótica de Somerset Maugham que transcurría en China. Fue otro de los desastres periódicos que jalonaron la carrera de la actriz sueca. Pero esto no es sólo un pecado de mediocridad; el pecado residía, tal vez, no tanto en la incapacidad de hallar marcos adecuados a la grandeza de una intérprete sino, precisamente, en basar una película exclusivamente en función de la misma. El caso Garbo, en este aspecto, fue la máxima exaltación y la debilidad artística más clara del «star system». El hecho de que ver a Greta Garbo en su plenitud era en sí una experiencia inolvidable, no excluye lo pernicioso de la regla, que al fin era sólo la explotación comercial de un tesoro.

De todos modos, sin olvidar el tema de las grandes heroínas desgraciadas o crueles, las dos películas siguientes tenían características más ilustres. La primera, en 1935, fue la segunda versión que interpretó de la Ana Karenina de Tolstoi; la segunda, el famoso melodrama romántico de Alejandro Dumas (h) *La dama de las camelias (Camille,* 1936).

Ana Karenina, que dirigió Clarence Brown, fue más cuidada y mejor ambientada que la versión muda. Y más respetuosa con el original. Pero no dejaba de hacer más sumarios y esquemáticos los matices de la novela, con la obvia intención que concentrar todo en la figura de la protagonista. Después de todo, ese era el objetivo principal: obtener un marco adecuado para el despliegue de Greta Garbo. Ella

interpretó su trágico personaje con su fascinación de siempre, pero el filme en sí arrastraba todos los defectos tradicionales del cine de Hollywood cada vez que enfrentaba una obra seria: el «ambiente» ruso era artificioso, los actores (como solía suceder siempre, con los que rodeaban a Greta Garbo) acartonados e inconvincentes. Otra vez, ella sola debía transformar el plomo en oro y lo conseguía.

Camille (La dama de las camelias, 1937) fue la obra siguiente y un personaje que Greta Garbo encarnó con intensidad apasionada. Como de costumbre, el guión mediocrizaba la novela de Dumas, los decorados tenían la falta de exactitud y el mal gusto característico y los actores que la rodeaban (Robert Taylor era un acaramelado Armand Duval) insustanciales salvo excepciones secundarias. Pero la Garbo llenaba otra vez la pantalla con una verdad conmovedora y soberanamente hechicera. Esta vez la dirección era de George Cukor, uno de los cineastas más sensibles y capaces de Hollywood, suficientemente inteligente como para dejar que Garbo se moviese de acuerdo a su intuición, que incluso elegía las mejores soluciones para la interpretación.

La última etapa

Conquest (Maria Walewska, 1937) de Clarence Brown, narraba los amores de una patriótica condesa polaca con Napoleón. La poca importancia dada a los hechos históricos nunca importaba demasiado en estos casos, pero esta vez, como casi siempre, el guión era tan poco imaginativo que no compensaba las inexactitudes frente a la realidad. Fue un filme mal hecho, pesado y torpe. Solo vale la pena verlo, se dijo, porque contenía muchos primeros planos de Greta Garbo.

Y llegamos así a uno de sus filmes más brillantes, que iba a ser, imprevisiblemente, el último memorable. *Ninotchka* era una sátira disparatada de la sociedad soviética más sombría pero su superficialidad está constantemente compensada por su gracia y humor. El guión era de Charles Brackett, Billy Wilder (el futuro director) y Walter Reish. De él puede decirse que Greta Garbo contó, por primera vez, con un texto brillante y lleno de invenciones cómicas. El director, Ernst Lubitsch, era un especialista en comedias ingeniosas y de sabor europeo.

El resultado fue también brillante y, por una vez, la publicidad forjada en su torno, destinada a subrayar que la gran trágica iba a hacer una comedia divertida (¡Garbo ríe!) era justificado. Ya se sabe que en Hollywood nunca se comprendió que aquella actriz era capaz de responder a todas las gamas de su arte en sus más diversos registros (a nadie se le ocurrió que podía hacer *Lady Macbeth* o la Porcia de *El mercader de Venecia* con igual aptitud), de modo que incorporarla a una distendida comedia les pareció un descubrimiento.

En *Ninotchka* la Garbo ríe, es cierto, pero también revela una alegría interna burbujeante y una belleza expandida que la hace aparecer más joven de lo que era en realidad. Su gama de interpretación, desde la rígida comisaria a la mujer que descubre el amor y el lujo de París, es tan divertida como tierna y llena de sutileza. Una sutileza que Lubitsch, en realidad, no poseía, pese a su irreverente humor centroeuropeo y sus famosos «toques» de ironía frívola. El filme, por otra parte, tiene un ritmo ligero y trepidante, sin pausa.

El éxito de *Ninotchka* (1939) sugirió a los genios de la MGM la repetición de Garbo en cuarta de comedia. Y no hallaron nada mejor que doblarla en el papel de dos hermanas mellizas, pero de distinto carácter. *Two Faced Woman (La mujer de las dos caras,* 1941), que dirigió George Cukor, fue como se sabe un fracaso terrible. Parecía, como se dijo más tarde, una conspiración para destruir a Greta Garbo. Ni el excelente Cukor, a quien se deben algunas de las mejores comedias hechas en Hollywood, ni los intérpretes, podían hacer nada para elevar una historia insignificante, tonta y mal escrita. Se estrenó el 31 de diciembre de 1941, y fue masacrada por la crítica.

Poco antes, el ataque a Pearl Harbour por los japoneses precipitaba la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. Para la soberana de las taquillas, la actriz más reverenciada y codiciada por los productores, este mundo en guerra era también el fin de una época y —desde el punto de vista de la explotación— significaba la pérdida de los públicos europeos, los que más apreciaban sus películas.

Pero el retiro y el silencio que la rodearían desde entonces, no fueron instantáneos. Durante más de una década, se le propusieron más de quince proyectos, que se desvanecieron por infinidad de causas. Ella, por contrato, tenía derecho a rechazar y a elegir.

Acostumbrada quizá a obedecer, pese a su independencia, sólo ejerció con firmeza el primero. Pero no supo o no quiso insistir en los que le interesaban, como *La duquesa de Langeais,* de Balzac, que iba a dirigir el gran Max Ophuls. Algunas pruebas en color se rodaron, pero al parecer nadie sabe dónde están.

Poco a poco, Greta Garbo se habituó a su vida en soledad, a la tranquilidad de pasar inadvertida. Es, en el fondo, modesta y probablemente había perdido las ambiciones de la fama, que había recibido con naturalidad y cierto espíritu de irónico sacrificio. Como actriz, lo había recibido todo; era un mito y una leyenda que no se olvida. Había hecho, salvo excepciones, películas que estaban muy por debajo de su capacidad y su talento, por las cuales había pasado como un milagro de belleza y sugestión que aún perdura. Así, silenciosa y paulatinamente, llegó a la vejez. Sin decir nada más. Sin exigir nada más. Pero su misterio perdura, cada vez que su rostro en primer plano invade las pantallas.

JOSÉ AGUSTÍN MAHIEU
Cuesta de Sto. Domingo, 4, 4.º dcha.
28013 MADRID

Los claroscuros de Greene

Sobre Graham Greene se han hecho muchas afirmaciones con mejor o peor fortuna. Acaso Greene, eterno aspirante al pódium de honor en la Olimpiada Literaria, sea, sobre todo, un solitario, un independiente, un exiliado voluntario. Un exiliado físico (vive en Antibes, Francia, desde 1966) a la vez que un exiliado ideológico y creador.

Decía Oscar Wilde que prefería no definir porque definir era siempre limitar. Ciertamente las definiciones limitan, acortan y dejan muchas veces, fuera de su foco de luz, sombras sustanciales, más reveladoras incluso que la zona iluminada. Viene esto a cuento de la tradicional afirmación de que Greene es un escritor católico. En efecto, la conversión de Graham Greene al catolicismo en 1927 y la existencia en su obra de creación literaria de rasgos claros del pensamiento cristiano no debieran propiciar la definición apresurada, los juicios precipitados que le han encasillado sin más en la cuadrícula antedicha. Importa, pues, aclarar que Greene jamás hipotecó su obra a los principios marcados por la Jerarquía Eclesiástica y a las ideas concretas de la misma sobre lo que debe ser y perseguir la producción literaria de un escritor católico; por el contrario, su producción casi siempre estuvo en conflicto con ciertos aspectos de la Iglesia Católica.

El autor de *El poder y la Gloria* no puso ninguna bala en el tambor de su ruleta rusa literaria: «la Edificación... puede ser de mucha más importancia que la literatura, pero corresponde a un mundo diferente. La Literatura no tiene nada que ver con la Edificación». Lo tenía ya dicho en la *Partisan Review,* noviembre del 84, y oímos de nuevo los ecos de aquellas voces en los ámbitos manchegos de *Monseñor Quijote,* que bien podría haberse titulado *Conversaciones conmigo mismo* (en diciembre de 82):

— «Es un honor para mí ser huéped de la casa de D. Quijote».

— «Mi obispo no aprueba el libro».

— «La Santidad y el buen gusto literario no siempre van de la mano».

Greene ha escapado, ha saltado de los carriles que hubiesen empujado su obra, vertiginosamente quizá, a la mina oscura y sin fondo de una literatura petrificada, mil veces repetida. «... Pertenezco a un grupo, la iglesia católica, que me plantearía graves problemas en mi calidad de escritor, si no estuviese mi deslealtad para salvarme.» Su deslealtad, en efecto, le ha salvado para la literatura. Porque es desde el punto de vista de esa «deslealtad», desde el que Greene, libre del corsé dogmático, pone en pie el interrogante de la existencia humana, su fin último. Oímos entonces las resonancias de los que preguntan por los sutiles lazos que unen al ser humano, desgarrado, con su Hacedor, cuya presencia salvadora se intuye, pero nunca se confirma. Vemos al hombre debatirse por alcanzar su salvación al borde mismo de la condenación, en una agonía existencial extrema. Y es esa agonía existencial, en su sentido literal, de lucha, la que dibuja una línea tenue, pero de alta tensión entre los pilares básicos Salvación-Condenación, y la que traza una frontera que transforma a los personajes, siempre sin rostro, de nuestro novelista en auténticos héroes griegos con su afán por alzarse de sus miserias y tomar, en medio de su desesperación, la gran decisión de cruzar la línea, de pasar la frontera, viga maestra del entramado literario de Greene. El suyo es un catolicismo más evangélico que oficialista:

— «Yo estaba a punto de decir lo mismo, padre, me da la impresión de que tiene usted más fe en el catolicismo que en Roma.»

— «¿Fe? Ah, la fe. Quizá tenga razón.»

Negador clemente de los azufres del infierno:

— «Creo en él por obediencia, pero no con el corazón», confiesa Monseñor Quijote en conversación que finaliza «como un frenazo en seco», con el secretario del obispo. Un catolicismo con esperanza en las iglesias tercermundistas; cegador por atípico; desconcertante por sus aseveraciones: «Sentía como una traición que temiese más al dolor de las balas que a lo que vendría después» (reflexiona el cura Whisky); irritador, por sus actitudes, del católico tradicional que siempre ha tenido puntos de referencia concretos, balizas seguras para guiarse y que, leyendo a Greene, es incapaz de asimilar la peripecia vital del cura alcoholizado y fornicador al que sólo la soberbia, que no el amor de Dios, ha hecho permanecer en el Méjico de la revolución sin huir o claudicar. Tranquiliza más a ese católico el fusilamiento del mártir Juan, didáctico, teatral, de cartón piedra, leído por una madre a sus hijos con fines ejemplificantes. Allí el mártir es heroico, un ejemplo rotundo, una estela luminosa por la que andar sin titubeos, un camino bien señalizado. Las armas que apuntan al joven mártir son los brazos de Dios que le esperan. (Buena diana literaria de Greene que resultaría malograda en cualquier traducción. las traducciones son siempre los ecos de la literatura.) Mientras, por el contrario, las armas que apuntan al cura Whisky son simplemente, sin metáforas: armas. Armas que acribillarán su cuerpo y derramarán dolor:

—«¿Dura mucho el dolor?» —«No, no. Un segundo.» —«¿Cuánto es un segundo?»

El cura Whisky, envilecido, autodespreciado, aterrado por el dolor físico, será conducido al paredón entre dos guardias, porque, a pesar de sus esfuerzos, no puede dominar las piernas. No puede gritar: «¡Viva Cristo Rey!» como el jubiloso y anhelante Juan. El sólo puede emitir algo apenas inteligible, porque tiene la boca reseca: «Perdón». Esa palabra sistetizaba toda su voluntad, era la razón que le había forzado a cruzar de nuevo la frontera cuando ya estaba a salvo de la persecución. Cambiaba entonces su salvación por la salvación del moribundo que le perdería sin su presencia. Pero él, sin él mismo saberlo y pese a que ello no fuese su intención última, estaba cruzando «su» frontera, aquella en donde ya no importaría ni la condenación, donde incluso el miedo al dolor físico quedaba al fondo, en la que sólo imperaría la inmensa desilusión de ir hacia el Hacedor con las manos vacías, sin nada que ofrecer, ¿o acaso sí?: el grito, desfigurado por la angustia, resonando en el umbral mismo de la eternidad. No es casual que Greene contraponga, en un breve espacio narrativo, estas situaciones límite tan diferenciadas.

Y así el católico ortodoxo, al leer las obras de Greene, ve desvanecerse los hitos tradicionales que eran su norte y su guía. ¡Cómo se puede explicar el Misterio de la Trinidad valiéndose de botellas de vino y adjudicando al Espíritu Santo al principio, y para colmo, sólo media botella!, grita escandalizado el esquemático católico lector de Monseñor Quijote. Y, sin embargo, Greene, no nos engañemos, sigue siendo creyente. Un creyente, eso sí, peculiar, inclasificable, crítico zumbón, a veces, de la intransigencia, tábano sempiterno de la superstición y su mercantilismo, más cercano a la humildad de la duda, porque la duda es humana, que a la gélida certeza, sin fisuras, de la jerarquía. Si no existiese la duda, le faltaría al ser humano «la dignidad de la desesperación», piensa y dice nuestro escritor. Por eso, la cita de Unamuno encuentra su sitio en su última novela: «Hay una voz tapada, voz de incertidumbre, que le

cuchichea al oído espiritual: "¿Quién sabe" "¿Cómo podríamos vivir sin esa incertidumbre?"».

De Greene también se ha afirmado que no se interesa por la política. Nos lo recordaba, no hace mucho, García Márquez. Y nos lo recordaba para desmentirlo mediante un vertiginoso recorrido por el mapa geopolítico-literario del autor inglés: *Los Comediantes* —Haití— Duvalier; *El Poder y la Gloria* —Méjico— Revolución; *Cónsul Honorario* —Stroessner— Paraguay; *El Americano Impasible* —Vietnam— profecía; *Nuestro hombre en La Habana* —Cuba— Batista, y... *El Factor Humano*.

El propio Greene no negaba, en su visita a Madrid, que todavía se interesa por la política, aunque con un «escepticismo pasional». Escepticismo pasional que no oculta su interés. Pero este interés suyo es un interés sin ataduras, sin compromisos de adhesión a ningún grupo o sistema. Ha guardado celosamente su lealtad sólo para lo que él cree que la merece. No podía ser de otra manera. Greene sigue defendiendo su singularidad. Agnóstico de utopías políticas, es defensor irreductible y aspirante ilusionado a un «socialismo de rostro humano», al cual acosan sin tregua la hiena del capitalismo y el comunismo stalinista. Greene matiza siempre con el adjetivo, porque nunca ha ocultado «una cierta simpatía por los comunistas no stalinistas».

Sí, Greene se interesa por la política, siempre nos ha dejado testimonio de ese interés en su pasado literario. En su pasado lejano y aún en el próximo. Ahí está *El Factor Humano*, una de sus mejores novelas (ecuación de su ser y su sentir) para probarlo. En ella, el escritor británico emite opiniones cortantes como navajas, justifica simpatías y marca distancias significativas. Castle, agente burocrático del servicio secreto británico, envés de cualquier imagen jamesbondiana, al que sólo el agradecimiento hacia un agente soviético ha convertido en agente doble, será el haz de luz con el que Greene ilumine oscuros túneles por los que transcurren las subterráneas acciones de los servicios secretos al servicio de poderes aún más secretos:

— «¿Un entendimiento secreto en lugar de un tratado secreto?»

— «Exactamente».

Por medio de Castle se descorrerán cortinas de digno terciopelo que cubrirán apariencias respetabilísimas y ciudadanos libres de toda sospecha serán sorprendidos en posiciones morales escatológicas: «... sólo tendremos que eliminarlo. Sin juicio, sin publicidad». Posiciones morales que provocan la náusea, y pactos inconfesables que minan la fe en un sistema que en apariencia imposibilitaba las tiranías y era el santuario de la justicia: «Queramos o no, Africa del Sur, Estados Unidos y nosotros somos socios en Tío Remus»... «Es lo que los políticos llaman una "política realista".» Porque «Tío Remus» es la concha que oculta la muerte en forma de hongo atómico, hongo atómico que se desplegaría para proteger la «política realista» de Occidente:

— «Se ha preguntado alguna vez, Castle, qué le ocurriría a Occidente si las minas de oro sudafricanas quedaran cerradas por una guerra racial? Y por una guerra perdida de antemano como en el Vietnam.»

El oro bastará por sí mismo para sellar el pacto, los diamantes y el uranio aprietan aún más el nudo de la alianza. Una alianza que, por su naturaleza, iguala a los aliados.

Los disimulos y los pudores quedan pronto al desnudo porque en este juego no hay lugar para los fariseísmos:

— «¿Y se mantendrá el apartheid?» —«Siempre habrá cierto apartheid. Como lo hay aquí... entre los ricos y los pobres».

¡El eterno apartheid!, ese común denominador que aúna voluntades en el poder y desemboca en la ausencia total de escrúpulos, conformando esa «política realista» que sobrecoge a Castle y pone en su mente imágenes apocalípticas: «Primero fueron los niños amarillos, no más amarillos que nosotros, y luego serán los niños negros...», son palabras del viejo librero Halliday que trasladan a la voz aquellas imágenes, en conversación mantenida con Castle durante una visita de éste, aparentemente casual, a su librería.

Imágenes que volverán a tender el puente de una colaboración largamente mantenida con los comunistas, porque así se lo había exigido a Castle el agradecimiento hacia Carson, el agente soviético que salvó a Sarah y a Sam de las cárceles racistas, que identificaba a los africanos por el color de su piel y que: «Sobrevivió a Stalin como los católicos romanos sobrevivieron a los Borgia», suceso que hizo exclamar a Castle: «Me indujo a tener una mejor opinión del partido». Porque Castle se ha naturalizado negro. Lo hizo desde el instante mismo en que se enamoró de Sarah, su mujer. Esa nacionalidad, enraizada en el amor, un amor que se extiende a todo lo que Sarah representaba y Carson defendió hasta su muerte, es lo que «Tío Remus» pone en trance de desaparición y espolea a Castle: «Vuestros peores crímenes, Boris, pertenecen siempre al pasado, y el futuro todavía no ha llegado. No puede seguir repitiendo como un papagayo: "¡Recuerda Praga! ¡Recuerda Budapest!". Hay que preocuparse por el presente, y el presente es Tío Remus». Por eso Castle, el colaborador condicional de los soviéticos («Nunca seré comunista, pelearé de tu lado en Africa, Boris, no en Europa») dará el paso final y tomará la amarga decisión que le separará de todo lo que ama y le situará en un entorno desconocido, para él vacío de significado, donde sólo le queda el whisky como único remedio contra la desesperación. Pasará «la frontera» que separa la lealtad a sí mismo y la lealtad hacia su país cuyas alianzas preludian la masacre atómica. Castle ha decidido y se ha inclinado la única lealtad posible en su caso, la deslealtad. Se ha impuesto, al fin, el factor humano. No podía ser de otra manera en Greene, porque nada en esta novela es casual, ni siquiera el título.

A su regreso de Africa del Sur, Castle, el burocrático agente doble, quizá porque «en las profesiones raras, todo lo que corresponde a una rutina cotidiana adquiere gran valor», prefirió volver a su pueblo natal: Berkhamsted, en cuyo ejido cuando él era niño «todavía quedaban vestigios de las antiguas trincheras excavadas en la dura arcilla roja durante la Primera Guerra Mundial contra Alemania...» En ese mismo ejido está la cueva de donde surge el entrañable dragón que, frente a la ventana del internado envía cálidas nubes de aliento a aquel Castle niño que lloraba desconsoladamente bajo las sábanas «porque era la primera semana del trimestre y quedaban aún doce infinitas semanas para las vacaciones». Berkhamsted, las trincheras del ejido, la angustia de la escuela, algo demasiado preciso. Vamos caminando tras unas huellas que Greene no se ha preocupado en borrar. Tampoco lo hizo Castle cuando creía que el juego tocaba

a su fin y que no podía esperar ayuda. Eran, sin duda, demasiados años de silencio: «... algunos de ellos están en "la casa" desde los tiempos de Burguess y Maclean». Dos pasos más, dos agujas que señalan un tiempo preciso en la vida del escritor.

Nada en efecto es casual en esta novela, ni siquiera el título, ya lo habíamos advertido, porque Castle y Greene comparten un mismo pueblo natal: Berkhamsted y una angustia que en su niñez les martirizó hasta la obsesión: el internado. Quizá Greene niño, al no tener la suerte de contar con un dragón amigo huyó del internado que regía su padre, justo al lado de su casa, y se adentró en la seguridad de las trincheras del ejido para encontrar a la fantástica criatura. Greene añade así su nombre a la lista de aquellos que como Hemingway, Dickens, Twain, etc., hacen válida la afirmación de Ortega de que «la literatura es niñez fermentada». De su niñez ha extraído Greene una de las claves principales de su obra de creación literaria: la frontera. «Un paso más allá de esa línea fronteriza, que recuerda a la que divide a los vivos de los muertos, reside en la incertidumbre, el sufrimiento y la muerte. Y, ¿qué hay allá? ¿Quién? ... Tienes miedo y, sin embargo ansías franquear esa línea». Lee Castle en *Guerra y Paz* de Tolstoi, su libro de claves, lo que en Greene es la clave: un hogar, apacible y grato y una escuela-internado que siempre le aterrorizó separados por tan sólo una puerta y unos metros, los mismos que apartaban el bien y el mal, tan diferentes y tan próximos. Latiendo casi al unísono a cada lado de esa sutil frontera, frontera existencial y moral, tensa al punto de quebrar, que Greene dará por herencia a sus personajes. Maclean y Burguess son otros claros puntos biográficos de referencia.

Vargas Llosa dice que en el hombre que escribe se combinan dos facetas, la racional y consciente de las convicciones y la que él denomina «el lado oscuro de la personalidad», es decir: las obsesiones, los instintos, la intuición. Señala, además, que ambas facetas entran a veces en contradicción, contradicción que «se encuntra en la condición humana y se reflejará de forma natural en esta expresión de lo humano que es la literatura». La personalidad es, en efecto «sede de contradicciones». Sólo así podemos comprender los diálogos crispados que, como una constante, se repiten en la obra de Greene entre personajes, los cuales, perteneciendo a campos ideológicos opuestos, acaban sintiendo una mutua atracción y simpatía. Quizá porque mientras Greene rechaza de plano algún campo ideológico concreto, admite sin embargo que otros se purifiquen recíprocamente mediante la mutua confrontación dialéctica encaminada a podar los aspectos negativos de unos y otros, acaso porque vislumbra en ellos un cierto paralelismo de ideales y una misma esperanza en la humanidad, esperanza que desemboca en una duda común. Efectivamente, sólo así podemos entender la dicotomía sesgada de Greene. Sesgada porque de él tira indudablemente más el ideal de su peculiar catolicismo, pero dicotomía al fin y al cabo por su «cierta simpatía» hacia la ideología que oficialmente es la cara de la cruz en la moneda: el comunismo, eso sí «adjetivado». Comunismo muy matizado y criticado, ya lo hemos advertido, como matizado y criticado es el catolicismo que profesa. Son los chispazos que saltan en las conversaciones mantenidas entre personajes comprometidos con aquellos países, pero disidentes de sus jerarquías o reticentes con ellas, los que dibujan el claroscuro del alma de Greene. Una vez un periodista le preguntó qué le gustaría

haber sido de no ser escritor, la respueta fue: «vendedor de libros de ocasión». Halliday, el contacto secreto e impensado de Castle, el que posibilita «in extremis» su huida es librero y su mercancía los libros de ocasión. Ha evolucionado mucho Greene desde su Harry Lime de *El Tercer Hombre.*

No obstante, en un mundo en que los ideales primigenios han sido en parte subvertidos y manipulados por jerarquías hieráticas y mesiánicas que no admiten desviación de su pétrea ortodoxia y donde la duda consustancial al ser humano es tildada de herética, cuando no condenada a la locura (de la cual serían reos Monseñor Quijote y Halliday), piensa Greene que la única lealtad del hombre reside en la lealtad a sí mismo, esto es, la lealtad al factor humano. Factor Humano en el que Greene ha dejado tantas huellas. «Durante algún tiempo creí en su Dios, como casi había creído en el de Carson. Quizá nací para ser un creyente a medias», dice Castle refiriéndose al padre Connolly «¿o tal vez era O'Connell?» que se desvivía en las chozas de Soweto. Su deslealtad, de nuevo, le ha salvado. «Sólo sé que quien se encadena está perdido. El germen de la corrupción ha entrado en su alma». Es la cita de Conrad con la que Greene abre su última mejor novela. Una cita que, como hemos visto, tampoco es casual.

ESTEBAN M. PERAILE GÓMEZ
Paseo de la Dirección, 35
28039 MADRID

Relectura de Olegario Víctor Andrade

Durante la época colonial, las principales expresiones literarias hispanoamericanas se produjeron, como era natural, en México y Perú, que, como sedes virreinales, habían crecido culturalmente en mayor proporción que el resto del imperio español en el Nuevo Mundo. Bajo el signo del barroco, que finalmente integraría una síntesis nueva con el aporte iluminista, aparecieron varias obras de criollos y peninsulares, inspiradas en la realidad americana. Algunas pertenecen casi por entero a la literatura de la metrópoli, como la poesía épica de Alonso de Ercilla, y el teatro de Juan Ruiz de Alarcón, no sólo por su estilo sino, sobre todo, por su visión del mundo. En el caso de los criollos, fueron, pues, la manifestación de una mentalidad colonizada. Otras pertenecen cabalmente a las letras de nuestra América, como el neogongorismo de Sor Juana Inés de la Cruz y la neopicaresca de José Joaquín Fernández de Lizardi. Y hubo otras, por fin, que oscilaron entre una y otra actitud, como las crónicas del Inca Garcilaso de la Vega y las silvas de Andrés Bello.

Sin embargo, en el umbral del siglo XIX y durante la época de los movimientos emancipadores, la protagonización literaria hispanoamericana conoció un brusco desplazamiento. El romanticismo se desarrolló bajo el liderazgo del Río de la Plata,

en los países surgidos de las cenizas del último virreinato español, creado en 1776. Un uruguayo, José Artigas, diseñó para la región un programa federalista, popular y revolucionario; un paraguayo, Francisco Solano López, lo puso en práctica como estadista; y un argentino que se solidarizó con su causa, José Hernández, escribió no sólo la máxima composición literaria del siglo XIX en nuestra lengua —si exceptuamos la prosa de Martí—, sino también gran parte de los diagnósticos más lúcidos acerca de las funestas contradicciones que empezaba a padecer el proyecto de la Independencia latinoamericana.

Este desplazamiento de liderazgo cultural no puede extrañarnos. La región rioplatense, por su falta de metales preciosos, había sido largo tiempo abandonada por la Corona. En ella habían surgido tempranos movimientos autonomistas, como las Revoluciones Comuneras de Asunción, del siglo XVIII. El reformismo borbónico, que expulsó a los jesuitas, no sólo advirtio tarde el potencial agropecuario de la zona, sino que, por paradoja, estimuló a las élites criollas, llamadas a realizar en América los planes descentralizadores de Carlos III, a los que se había opuesto, con su tenaz ceguera histórica, la oligarquía aristocrática y eclesiástica de la península. Esta élite revolucionaria fue la primera generación latinoamericana en dar la espalda a las imposiciones dogmáticas de España y en concebir una perspectiva más universal, gracias a sus lecturas y, a veces, su vivencia personal de la cultura francesa. Así se explica que la región menos hispanizada del imperio asumiera con tanta energía la influencia de ese movimiento artístico e ideológico, que había alcanzado en Francia su máximo desarrollo revolucionario, y tratara de aclimatarlo en el Nuevo Mundo.

Pero el romanticismo rioplatense jamás experimentó una orientación unívoca. Bajo su dominio espiritual se debatieron profundas luchas ideológicas y estéticas. No es casual, por ejemplo, que mientras Mitre traducía, por lo demás mediocremente, a Dante, Hernández encontrara un nuevo lenguaje americano en la épica gauchesca. Ni que dos de las mejores prosas ensayísticas románticas, las de Solano López y Sarmiento, se hallasen irreconciliablemente opuestas en el terreno de las ideas y de la misma guerra genocida y neocolonial de 1864-70. ¿A qué se debe el antiguo ocultamiento de estos conflictos internos del romanticismo en el Plata? Una nueva «triple alianza» ha venido presentando una imagen distorsionada de ese proceso. Los profetas de la supuesta civilización liberal han hecho la apología de lacayos del imperialismo británico y denostado a patriotas como Solano López como «bárbaros». Los retóricos de la efusión populista han idealizado el caudillismo de algunos estancieros. Y, por fin, sociologistas ortodoxos han presentado a los auténticos próceres federalistas con admiración, sin duda legítima, pero sin precisar que el contexto precapitalista de aquella sociedad no permitía aún los entusiasmos proletarios. Conviene, pues, reinvestigar las líneas maestras del proceso ideológico rioplatense, así como sus contradicciones más sutiles, como la ecléctica obra de Alberdi, por ejemplo. Hay que reinterpretar las figuras de primera línea, como el uruguayo Bartolomé Hidalgo, el argentino Esteban Echeverría, el paraguayo Natalicio Talavera, además de los citados más arriba, entre otros. Mucho de eso ya se ha venido haciendo a través de recientes ensayos de críticos menos maniatados por la complicidad o la pereza crónica. Y deberíamos también rescatar del ocultamiento o la «carnavalización»

a escritores tal vez menos originales, pero no menos dignos, como Olegario Víctor Andrade. Tal el objeto, austero, de este estudio.

Andrade nació el 6 de marzo de 1839 en Alegrete (Río Grande del Sur, Brasil), adonde sus padres, argentinos de Gualeguaychú, habían huido de la inseguridad política. Se crió en Entre Ríos y se educó en el Colegio de Concepción del Uruguay, al que ingresó en 1851. Después de casarse se instaló en Santa Fe, en 1857, donde se dedicó al periodismo. Publicó artículos de censura al depuesto Rosas, y en elogio de Urquiza. Más tarde se mudó a Gualeguaychú, y en 1875, bajo la presidencia de su amigo Nicolás Avallenada, a Buenos Aires. En esa capital continuó sus tareas periodísticas, fue legislador provincial, publicó algunos de sus poemas más celebrados en la época y falleció, el 30 de octubre de 1882, hace cien años.

La imagen de Andrade, diseñada por los cronistas neocolonizados, lo describe como un aburrido «cantor de las glorias argentinas», un monocorde y anacrónico componedor de alegorías vacuas obnubilado por la grandilocuencia de Víctor Hugo, su tocayo. Si se pregunta a los escolares argentinos quién fue Andrade, lo más probable es que respondan que fue el autor de *El nido de cóndores* (1877) y *Prometeo* (1877), es decir, sus peores poemas, escritos en la difícil Buenos Aires después del fracaso de la resistencia federalista y, para colmo, no de manera espontánea sino a pedido de la oligarquía porteña. *El nido de cóndores,* leído el 25 de mayo, fecha patria, en un acto oficial del antiguo Teatro Colón, nació como consecuencia del discurso pronunciado por Avellaneda, protector del poeta, unos días antes, promoviendo la repatriación de los restos de San Martín. *Prometeo* es un canto —en palabras del propio Andrade— «escrito para no ser publicado, y publicado a instancia de amigos que tienen derecho a exigir del autor sacrificios de mayor magnitud». Nada de lo que produjo Andrade en Buenos Aires alcanzó calidad estética ni coherencia ideológica. Pero, justo es reconocerlo en homenaje a la honestidad del poeta, estas obras tampoco se opusieron a su enérgica trayectoria federalista anterior. Andrade no pasó a servir a la «lumpemburguesía» porteña a cambio de las migajas de Avellaneda. Desesperanzado ante el triste espectáculo del Paraguay destruido y exterminado, el Uruguay neocolonizado y las provincias argentinas sojuzgadas por el pseudoliberalismo probritánico bonaerense, prefirió, antes que vociferar odas a Mitre o Sarmiento y ensalzar al partido unitario o a la «civilización» inglesa, dedicarse a inventar aquellos aparatosos y casi involuntarios cantos alegóricos de un nacionalismo impreciso y vacío. Todavía, poco antes de morir, denunciaba en la *Atlántida* (1881):

el Brasil que recibe
del mar Atlante el estruendoso beso,
y a quien sólo le falta
el ser más libre, para ser más grande

Sin duda el entrerriano recordaba la criminal complicidad de Río de Janeiro en las masacres de Paysandú y Piribebuy. Y pensaría por entonces, como lo hacía el Hernández de 1879, que Avellaneda resultaba al menos un mal menor respecto a sus dos sanguinarios antecesores.

La adulteración de Andrade por parte de la oligarquía porteña constituye un escandaloso ejemplo de su inveterado y sórdido cinismo. Primero, lo trasladaron a Buenos Aires para alejarlo de sus raíces federalistas y controlarlo mejor. Ya en la capital le organizaron sucesivos actos públicos y juegos florales para que el desilusionado poeta musitara sus plúmbeas y desganadas imitaciones de Hugo. No por casualidad Groussac llamó a la de Avellaneda «la presidencia de los juegos florales». Poco después iba a encaramarse a la presidencia Julio A. Roca, que había compartido con el entrerriano las viejas aulas de aquel colegio concepcionero fundado por Urquiza. Los poemas porteños de Andrade siguieron siendo presentados por encargo. Su *Canto a Víctor Hugo,* en una fiesta de homenaje en el Círculo Literario de Buenos Aires; su *Atlántida,* en los Juegos Florales del Centro Gallego. Y después de «inspirarle» esos himnos, la élite criolla empezaría a celebrarlos como la más excelsa producción del poeta. Así hemos tenido que padecer adulaciones disparatadas como ésta:

> «Los vastos espacios eran su
> escenario, constelaciones y
> mares actuaban en su gigante
> prosopopeya; pedía a la historia
> de la humanidad el cauce
> torrencial de los pueblos;
> animaba los coloquios del
> mito y del hombre.»

Se echaba al olvido toda su producción poética y periodística anterior. Cuando, a veces, alguno recordaba al verdadero Andrade, la oligarquía de Buenos Aires se apresuraba a falsearlo de la manera más alevosa, como en el caso de su poema al general federalista Angel Vicente Peñaloza (1863), del que se dijo que era nada menos que una elegía al unitario Lavalle.

Lo que hay que revisar son los poemas juveniles de Andrade, como el dedicado a Peñazola, *A Paysandú* (1865), y *El porvenir* (1867), a la luz de su ideología revolucionaria, expresada en sus *Artículos histórico-políticos* (1863-68).

Hasta el exterminio de la revolución paraguaya, la prosa de Andrade, como la de Hernández y otros intelectuales argentinos, manifestó públicamente su adhesión a los ideales federalistas, cuyo máximo exponente político en la cuenca del Plata era entonces Francisco Solano López. El hecho de que dicho federalismo era revolucionario, y no oligárquico, se comprueba por su antirrosismo y, simultáneamente, por su defensa de la causa paraguaya y los nacionalistas uruguayos. El 3 de febrero de 1864 Andrade recordaba el eclipse de Rosas con actitud transparente: «¡Doce años ha que el último cañonazo de Caseros anunció la caída del tirano porteño y la libertad de uno a otro extremo de la república!» El 14 de julio de 1867, en vísperas de la elección presidencial de Sarmiento, se oponía al candidato mitrista Elizalde, y alentaba la candidatura de Urquiza, cuyo triunfo tal vez hubiera permitido una paz honrosa con el Paraguay. La pluma de Andrade presentaba a Urquiza no como lo que era (un federalista oligárquico, interesado en conservar las estructuras precapitalistas de la colonia), sino como debía ser (un federalista revolucionario, resuelto a impulsar el capitalismo democrático de Estado, conforme al modelo lopista). Tal lo que se lo

exigían, por su parte, los caudillos populares como Ricardo López Jordán. Con lucidez, describía a Elizalde como «lugarteniente de don Pedro II», el emperador brasileño al servicio de Londres, y al carnaval eleccionario como una escena en la que no se ven «candidatos del pueblo, sino candidatos de partidos», en que «los círculos usurpan los grandes atributos de la nación».

El 16 de noviembre de 1864 se burlaba de la prensa supuestamente «civilizada» de Buenos Aires, como *La Tribuna* de los Varela y *La Nación Argentina* de los Mitre, y defendía la revolucionaria, que aquella denominaba «bárbara»: «Vuelven los diarios *serios* de Buenos Aires, la *prensa civilizada...*, de los apóstatas de la república, de los julianos de la Religión de Mayo que quieren ceñir a los pueblos del Plata, la argolla de la esclavitud caliente todavía con sudor de negros». Desde su trinchera periodística de Gualeguaychú, repudió la clausura del diario *La América,* decretada por la oligarquía porteña, a raíz de su solidaridad con el Paraguay de Solano López, el 1 de agosto de 1866:

> «¿Qué os dijo *La América* para poner pavor hasta en los tuétanos de vuestros oídos corroídos...?
>
> ¡Os dijo que habían vendido la suerte y el decoro de una nación joven... la influencia..., de la Europa cuyo espía astuto y rapaz es ese imperio americano (el Brasil)..., levantado sobre la espalda de cuatro millones de esclavos...!
>
> ¡No sabéis que cuando la palabra calla y el labio de los hombres libres enmudece, empieza a resonar el cañón de las revoluciones populares!»

Causa indigación la consulta atenta de esta prosa, tanto tiempo escamoteada a la conciencia de los pueblos platenses por los *scholars* y las publicaciones literarias portavoces o a sueldo de la oligarquía y el imperialismo. Esta omisión supone, no solamente una flagrante adulteración ideológica, ostensiblemente interesada, sino además, una crasa deshonestidad profesional, puesto que resulta evidente que la calidad estilística de estas páginas es, de por sí, superior a la de los versos altisonantes y alegóricos. Los historiadores unitarios no perdonaban a Andrade denuncias como la de que el mitrismo no había hecho sino «vender en las cortes extranjeras la independencia de la patria».

El más importante ensayo de Andrade está fechado en Gualeguaychú, el 12 de agosto de 1866, en plena época de la guerra contra el Paraguay. Como Hernández en su periódico *El Río de la Plata,* Andrade identifica la causa de Solano López con los ideales originarios de la independencia latinoamericana, denuncia la complicidad de la oligarquía unitaria con el subimperialismo brasileño, y convoca abiertamente al pueblo argentino a la solidaridad con el Paraguay, incitándolo a no

> «... remachar las cadenas del Paraguay que disputando está con noble valentía, la conservación de su vida a los verdugos que quieren atarle al cuello la áspera soga de la esclavitud extranjera.»

El primero de los tres verdaderos grandes poemas de Andrade fue compuesto, en vísperas de la guerra contra el Paraguay, como elegía al asesinado general Angel Vicente Peñaloza, «mártir del pueblo», federalista y revolucionario, traicionado por «el cuchillo del déspota porteño». Los otros poemas fueron escritos durante la guerra, en la misma época que los ensayos que acabo de destacar. Hay una íntima conexión

ideológica y expresiva entre unos y otros. «A Paysandú» eleva un canto fúnebre por los caídos de la resistencia nacionalista uruguaya, en el umbral de la masacre orquestada por el neocolonialismo inglés. Al elogiar el heroísmo de los mártires orientales los convoca a una resurrección colectiva y unánime, bajo las banderas futuras de una América Latina libre y unida. Por sus endecasílabos y heptasílabos desfilan algunos de los versos más encendidos y majestuosos del romanticismo argentino:

> Paysandú está de pie, como en otrora al sublime tronar de los cañones; su sudario de escombros y tizones se asemeja a la cresta de un volcán... Y tranquila, serena, imperturbable, la derruida ciudad se alza en la loma como el ombú que en el desierto asoma, y atropella y desgaja el huracán.

Como el soldado republicano del poema *Masa,* de César Vallejo, el combatiente de Paysandú debe reencarnarse en la lucha de las nuevas generaciones:

> ¡Paysandú! El gran día de justicia alborea en el cielo americano y, Lázaro, del fondo de tu tumba, ¡tú te levantarás!

A primera vista, la imagen que sugiere *El porvenir,* el tercer gran texto lírico andradiano, parece cincelar por anticipado los marmóreos augurios patrióticos que iban a estremecer sus alegorías porteñas. Sobre todo, la *Atlántida,* pues, en realidad, *El nido de cóndores* constituye una ceñida apología de San Martín, ese precursor del federalismo revolucionario de nuestra América. El Andrade de Buenos Aires era un versificador de ampulosas abstracciones. La alegoría fue el género que eligió para ser consagrado por una ciudad a cuya oligarquía había siempre anatematizado. Pero el Andrade de Entre Ríos depositaba su confianza en procesos y líderes concretos, y no dudaba en expresar públicamente sus imprecaciones contra dirigentes unitarios no menos concretos, como hemos visto al revisar su obra periodística. En 1867, cuando Andrade escribía *El porvenir,* ni Solano López ni las montoneras argentinas habían sido derrotados. Era aquél un año cúspide de esperanzas revolucionarias, en que el ejército paraguayo había demostrado en Kurupayty, como lo habían anticipado los espías británicos, su amplia superioridad sobre los ejércitos aliados en conjunto, y sobre el brasileño en particular. En junio del año anterior se había firmado la nota diplomática de Perú, Chile, Bolivia y Ecuador, en solidaridad con el gobierno de Asunción, y de condena total a la Triple Alianza. El 22 de septiembre de 1867, el ejército lopista, conducido por un genial estratega campesino, el general José Eduvigis Díaz, había destrozado por completo y al mismo tiempo a los ejércitos del Brasil, el Uruguay y la Argentina. El 6 de diciembre, el coronel argentino Felipe Várela, de regreso de su exilio en Chile, había levantado a las montoneras al grito de paz y amistad con el Paraguay y de unión latinoamericana, en contra del gobierno de Buenos Aires. Hasta el embajador de los Estados Unidos había protestado solemnemente, en marzo, por la obstinación brasileña de proseguir una guerra de agotamiento y exterminio, arrastrando a sus dóciles cómplices de Buenos Aires y Montevideo en la matanza. Los federalistas argentinos comprendían perfectamente el carácter antina-

cional y la miopía política de la alianza de Mitre con Pedro II: como dice Félix Etchegoyen en el prólogo de la vieja edición de la prosa andradiana, dicha alianza rompía el equilibrio entre dos estados grandes —Argentina y Brasil— y dos medianos —Paraguay y Chile—, en favor de una inexorable hegemonía brasileña que, un siglo después, hoy se ha impuesto. Por último, 1867 era un año electoral en la Argentina. La irresistible impopularidad de Mitre había aventado las posibilidades de Elizalde. Y Andrade propuso a Urquiza, con la esperanza de que el viejo estanciero pseudofederalista firmara la paz con el Paraguay e impusiera un equilibrio más estable en la cuenca del Plata. ¿No había sido el propio Solano López el negociador diplomático, en su juventud, del pacto de San José de Flores, que restableció la paz en la guerra civil entre Mitre y Urquiza? Pero la elección de Sarmiento disipó las ilusiones de Andrade. Queda, sin embargo, como luminosa huella de su entereza, ese «porvenir» inmediato, realista y programático —no la vaga predestinación retórica y utopista que han creído descubrir algunos críticos—, que soñaba el gran entrerriano en 1867.

JUAN MANUEL MARCOS
Department of Foreign Languages
SEILLWATER, Ok. 74078
USA

La destrucción del medio ambiente en nombre del progreso. La relación entre metas de desarrollo y ecología en América Latina

La discusión en torno a la crisis energética y las amenazas provenientes de los desarreglos ecológicos han tomado en América Latina otro curso que en Europa Occidental. El interés de la opinión pública por este debate es reducido. Los problemas de la contaminación ambiental y del agotamiento de recursos naturales representan una temática bastante descuidada que no ha provocado ninguna controversia de alcance social significativo. Los cuestionamientos que han ganado alguna relevancia en los últimos años se refieren principalmente a la problemática de los recursos energéticos y al desarrollo demográfico, y aun así sólo en algunos países que han sido afectados seriamente por la elevación de los precios del petróleo (como Brasil) o por la explosión del crecimiento poblacional (como algunos estados centroamericanos y del área del Caribe).

Por otra parte, en América Latina no hay escasez alguna de notables perturbaciones ecológicas. Si el desarrollo y, sobre todo, la «apertura» de la región amazónica prosiguen como hasta ahora, el bosque tropical húmedo más grande del mundo será, dentro de cuarenta años, un mero recuerdo del pasado. La desertificación de la cuenca

del Amazonas es, sin embargo, un asunto de importancia universal, ya que esta selva es imprescindible para la regeneración del oxígeno de toda la atmósfera. Hacia fines de siglo la ciudad de México y São Paulo serán las metrópolis más grandes del mundo con mucha distancia de las siguientes; ya hoy en día ambas ciudades tienen seguramente el récord mundial en contaminación del aire y el agua, así como en ruido y problemas de tráfico.

La trivialización y hasta la cohonestación de estas perspectivas fatales están relacionadas ampliamente con la formación de una identidad nacional y con la percepción socialmente significativa de los recursos naturales, y, precisamente, en un período histórico en el cual la imitación de la civilización industrial del Norte y la consecución inmediata del progreso material se han transformado en metas colectivas irrenunciables. Aspectos centrales de la situación actual latinoamericana están conformados por las consecuencias de los desequilibrios ecológicos y de la explosión demográfica, por una parte, y por la modernización acelerada de toda la sociedad (acompañada por la trivialización de sus lados negativos), por otra.

Los dos aspectos señalados están estrechamente relacionados, por lo menos en el ámbito latinoamericano, con las metas generales de desarrollo sustentadas por la conciencia colectiva de las sociedades en cuestión. Aunque a este respecto hoy en día solamente se pueden establecer hipótesis revocables a causa de la falta de estudios exhaustivos y confiables, es posible postular una explicación que analice el origen y el contenido de las metas normativas de desarrollo y simultáneamente los nexos existentes entre tales metas y la política ecológico-poblacional congruente con ellas.

Una primera aproximación a la problemática nos mostraría el hecho sintomático de que las diferentes tendencias político-ideológicas en el ámbito latinoamericano dan por supuesta y natural una armonía aparentemente inevitable entre progreso tecnológico-económico, por una parte, y adelantamiento humano, político y cultural, por otra. El optimismo histórico-filosófico tanto del liberalismo como del marxismo —genuino producto del siglo XIX— no ha sido aun problematizado por la conciencia intelectual latinoamericana, la cual, además, denota claras señales de estar decisivamente influida por los efectos de demostración emitidos por los centros metropolitanos, especialmente en el terreno tecnológico-económico, a pesar de la crítica continua y hasta feroz ejercitada por aquella conciencia contra todas las manifestaciones culturales provenientes del norte industrializado.

Para comprender más adecuadamente esta relación ambivalente entre los paradigmas de desarrollo, elaborados por los centros metropolitanos, y las metas de desarrollo, aspiradas por la conciencia colectiva latinoamericana, es indispensable analizar el superego de esta conciencia, es decir, *la instancia de lo preconsciente,* que, a semejanza de la mente individual, está situada entre el nivel de lo subconsciente y el área de la conciencia plena, siendo conformada por pautas de comportamiento, valores de orientación y concepciones normativas, tomadas generalmente de una tradición cultural externa y no resultando así de un proceso autónomo y original de creación. Dado el carácter prelógico de los elementos del súper-ego colectivo, éstos tienden a ser internalizados sin una discusión racional sobre su deseabilidad, amplitud e intensidad, y a solidificarse hasta adquirir la cualidad de leyes naturales.

Ahora bien, las concepciones normativas del preconsciente colectivo latinoamericano, que contribuyen a definir de modo taxativo y supraideológico las metas de desarrollo, han sido adaptadas seguramente de la tradición del mundo occidental:

1. la consecución del nivel tecnológico-económico de los centros metropolitanos por medio de una industrialización masiva y acelerada, y
2. la ampliación y el fortalecimiento del Estado nacional respectivo.

La adaptación de valores normativos tomados de instancias exteriores requiere, además de una ideología justificativa que haga aceptable y aparentemente legítima tal adaptación. Este aspecto denota importantes variables según el punto de vista ideológico-político; la mentalidad colectiva latinoamericana ha elaborado, sin embargo, dos justificaciones generales de aquella adaptación, las que tienen además un alto valor instrumental:

1. la idea de que el progreso tecnológico-industrial es un proceso universal, común a todas las culturas, con el carácter de una ley natural y sin examinar sus vínculos con la tradición occidental, y
2. la tendencia a revalorizar el aspecto político y cultural de las tradiciones propias latinoamericanas, especialmente las actitudes tradicionalistas, las pautas de comportamiento y los elementos autoritarios de la tradición ibero-católica. A este último respecto, es posible afirmar la existencia de una constelación histórica única, en la cual valores y pautas tradicionales exhiben, señaladamente a corto plazo, una aptitud excelente para poner en ejecución las metas del desarrollo del preconsciente colectivo, particularmente por medio de un aumento acelerado de la población y de la minimización de la problemática ecológica. Simultáneamente, la preservación de valores tradicionales en el campo político-cultural sugiere la creación de un modelo autóctono de desarrollo, haciendo así soportable la adaptación de ideales normativos de origen no-autóctono en otros campos.

Las metas normativas de desarrollo en la conciencia colectiva latinoamericana están ligadas, por otra parte, a una racionalidad instrumentalista y a una tendencia fundamentalmente prágmatico-utilitarista, a causa justamente de su carácter prelógico y de su proveniencia heterónoma; los fines mismos que se pretende alcanzar por medio del desarrollo acelerado y los objetivos ulteriores de cada sociedad no son, generalmente, el resultado de esfuerzos autónomos de razonamiento. La actividad científica e intelectual muestra entonces, al igual que en las sociedades metropolitanas, una marcada inclinación por la elaboración de medios, instrumentos y procesos eficientes y rentables con respecto a fines que quedan librados, muchas veces, al arbitrio político de turno: la tarea de los cientistas sociales, por ejemplo, se limita a dar un barniz de verosimilitud científica a los anhelos y prejuicios del preconsciente colectivo, junto con el toque ideológico de moda.

Dada la fuerza normativa de las metas de desarrollo, se puede constatar que todo el complejo de la cuestión poblacional y ecológica, incluyendo alternativas políticas de desarrollo, exhiben la tendencia a ser *subordinadas* a aquellas metas y a ser juzgadas primordialmente por su valor instrumental al tratar de alcanzarlas en el plazo más breve y al precio más bajo.

Esta relación entre metas de desarrollo y política ecológico-poblacional denota una

clara negligencia por la problemática del desenvolvimiento económico a largo plazo, por los desequilibrios ecológicos causados por los procesos tecnológico-industriales y por los desarreglos socio-psicológicos que pueden derivarse de la degradación del medio ambiente y de la explosión demográfica.

En lo que atañe a los problemas económicos y políticos, la reducción del quehacer intelectual a la racionalidad de los medios y a la especulación a corto plazo genera serias consecuencias: a) en la formulación de una ciencia social latinoamericana con tendencias autonomistas; b) en la elaboración de programas partidistas, políticas gubernamentales y pautas de asociación internacional, y c) en las ideas rectoras de las élites funcionales latinoamericanas —empresarios, militares, periodistas, estudiantes, dirigentes sindicales, etc.—, en cuyas manos se halla ciertamente la dirección del modelo latinoamericano de desarrollo.

En lo que se refiere a la ciencia social latinoamericana, su aporte actual más importante, *las teorías de la dependencia,* exhiben claramente una ideología tendente a justificar el desarrollo económico-tecnológico acelerado por medio de una industrialización forzada. Estas teorías han producido, evidentemente, un importante aporte al saber científico al elucidar ciertos aspectos de las relaciones de dominancia/dependencia entre centros y periferias mundiales, pero tienden, al mismo tiempo, a identificar exclusivamente situaciones de dependencia con los límites a su reproducción ampliada, a su industrialización y a su desenvolvimiento autárquico, límites que se los supone impuestos únicamente por parte de los centros metropolitanos. En cierto modo, su marco conceptual de referencia sigue siendo la cultura de los centros dominantes: la acumulación de capital y la industrialización hasta llegar a alcanzar una industria pesada y de bienes de producción dentro de un modelo relativamente autárquico y autocentrado son *el* parámetro por el cual se juzga el éxito o el fracaso de todo proceso histórico en las periferias mundiales. La cualidad de subdesarrollo deviene, en el fondo, la distancia que separa la facticidad latinoamericana de los standards metropolitanos, concebidos tácitamente como normas: bajos índices de crecimiento anual del producto interno bruto y de los ingresos *per capita,* bajo nivel de desarrollo industrial, debilidad de los diferentes estados nacionales, falta de investigación científica y tecnológica, etc.

Las medidas postuladas por los teóricos de la dependencia para salir del subdesarrollo están referidas a las metas normativas ya indicadas (industrialización y fortalecimiento del Estado nacional); por tanto, una parte considerable de la actividad teórico-analítica está dedicada a legitimizar modelos de desarrollo acelerado, descuidando la cuestión de los costos sociales y humanos de tal proceso, a justificar un acrecentamiento notable de los índices demográficos, presuponiendo que una población numerosa es la base de todo progreso permanente, y a minimizar los desequilibrios ecológicos, considerando que la preocupación por la contaminación ambiental, por la degradación de la naturaleza y por el agotamiento de recursos naturales es un lujo innecesario para los intereses del Tercer Mundo. La explosión demográfica llega a ser considerada positivamente, como cuando *Samir Amin* la califica de «expresión de la madurez del Tercer Mundo y de su necesidad de desarrollo»; la degradación de la naturaleza llega a perder toda connotación tecnológica en sentido específico, para

convertirse en un asunto ideológico-político, resultando todo fenómeno negativo en el Tercer Mundo como un producto exclusivo de la agresión capitalista *(Josué de Castro)*.

Un proceso paralelo puede constatarse en el ámbito de los partidos políticos, la Iglesia y el Estado. En los programas de los partidos políticos tradicionales (hasta 1950 aproximadamente) la atención estaba centrada alrededor de aspectos doctrinales, político-ideológicos, organizativos y educacionales; naturalmente que la consecución del progreso material formaba parte esencial de tales programas, pero estaba formulada en términos más bien vagos y generales. Si había alguna mención explícita a la industrialización, ésta estaba delimitada al procesamiento de materias primas; el fomento de la producción y comercialización de estas últimas aparecía como punto central del programa económico-industrial. En aquellos programas se buscaría vanamente alguna mención a la problemática ecológica y muy raramente una apología de la población numerosa como prerrequisito de desarrollo.

En los programas políticos actuales, sin embargo, y también en las manifestaciones programáticas de los gobiernos y de la Iglesia católica, las menciones específicamente *industrialistas* ocupan ya una posición preeminente; «la industrialización, plena y auténtica», una industria de bienes de producción y no meramente de bienes de consumo y una política de comercio exterior congruente con estos postulados se han convertido en lugares comunes de toda ideología política, diferenciándose solamente el régimen de propiedad y la configuración de la esfera propiamente política. Estos programas incluyen entre sus metas el fortalecimiento del Estado nacional (la «dignificación del país» dentro del concierto de las naciones) y medidas colaterales que coadyuven a estos dos grandes objetivos, especialmente el fomento de un rápido crecimiento demográfico.

Dada la actualidad de esta temática, es en las declaraciones de carácter oficial de los gobernantes, en las exhortaciones de la Iglesia católica y en las opiniones prevalecientes dentro de las élites funcionales donde se puede apreciar claramente que el complejo ecológico-poblacional va adquiriendo una función claramente subordinada e instrumental con respecto a las metas de desarrollo del preconsciente colectivo. Es en estas esferas donde más se afirma que no hay tal sobrepoblación en América Latina, que recién una población de magnitud considerable ayudará a resolver los problemas del subdesarrollo, que las preocupaciones ecológicas son un lujo propio de intelectuales pesimistas y desocupados, que «los recursos naturales distan mucho de estar agotándose» *(Miguel A. Ozorio de Almeida)*, que las naciones latinoamericanas podrían «fácilmente» alimentar una población mucho mayor que la actual *(Juan D. Perón)*, que el avance de la ciencia y la tecnología solucionará todos los posibles problemas *(R. Losada Aldana)* y que una población numerosa garantiza y reafirma la «soberanía nacional» (programática de diversos grupos cristiano-nacionalistas).

El hacer pasar medios e instrumentos de desarrollo por el fin último que se quiere alcanzar, la adopción del pensamiento utilitarista pragmatizado y la conservación de momentos tradicionales, autoritarios e iliberales de la tradición iberocatólica como aspectos de una cultura política autónoma y original han producido en el área latinoamericana aquella mezcla híbrida y ecléctica de civilización que, unida a a la despreocupación por el complejo ecológico-poblacional, pondrá a largo plazo en

peligro su base material misma. La fascinación por el progreso material y el confundir medios y fines en el proceso histórico conforman también la base del pensamiento socialista en la mayoría de las sociedades del Tercer Mundo. En un discurso pragmático (12 de mayo de 1969) *Armando Hart,* secretario de organización del Partido Comunista Cubano, elogió el modelo soviético stalinista de acumulación vigente a partir de 1930 como paradigma digno de imitarse, poniendo especial énfasis en los éxitos materiales del mismo. Como en todo pensamiento utilitarista, la problemática de los costos sociales del «experimento» y la pregunta por los fines ulteriores pretendidos quedaron aplastadas por la avalancha de cifras que indicaban los incrementos en los índices de producción y productividad.

A lo largo del espectro político existen evidentemente opiniones ampliamente divergentes acerca del modelo de desarrollo necesario y deseable, pero estas diferencias se refieren en primer lugar a la cuestión de la propiedad de los medios de producción, a la alternativa entre mercado o planificación y a la conformación de la esfera político-institucional. Todas las tendencias con algún peso político comparten la misma inclinación positiva hacia criterios enteramente cuantitativos del progreso material y mantienen una creencia ingenua que atribuye una fuerza casi mágica a conceptos como desarrollo, crecimiento, apertura, modernidad e industrialización.

El debate en torno a los modelos de desarrollo y la praxis de la planificación estatal se orientan según un conjunto de datos muy deficientes en lo relativo a recursos naturales y a variables demográficas, siendo, además, actividades reacias a calcular con sobriedad y a largo plazo. Parece, por tanto, improbable que alguna corriente política se muestre partidaria de medidas para la protección del medio ambiente y para un control efectivo del crecimiento demográfico, máxime si estas medidas tienden a producir una desaceleración de la expansión económica y costos generales más elevados, por lo menos a corto y mediano plazo. Partidos socialistas y revolucionarios derivan la legitimidad de su programático del hecho de que los gobiernos y las tendencias políticas tradicionales no han podido implementar exitosamente una estrategia de modernización e industrialización. La conciencia colectiva latinoamericana, fascinada por los éxitos del progreso material en las naciones septentrionales, pondrá muy probablemente su propio futuro en juego con tal de imitar a la brevedad posible algunos aspectos de la civilización metropolitana.

H. C. F. MANSILLA
Casilla 2049
LA PAZ (Bolivia)

La literatura realista de carácter infantil y juvenil

En una de sus cartas, la muy ilustrada Madame de Genlis, manifiesta que: «No daré a leer a mis hijos cuentos de encantadores ni aún *Las Mil y Una Noches.* A su edad, ni aun les convienen los cuentos, que para ella compuso Madame D'Aulnoy. Ni

siquiera uno hay cuyo asunto sea verdaderamente moral. Todo su interés lo forma el amor. Los príncipes y las princesas bellas enamoradas son malas porque, impresionándoles únicamente lo maravilloso, sólo conservan en la memoria el recuerdo de jardines encontrados y palacios de diamantes. Estas fantásticas imaginaciones dan falsas ideas a los niños».

Madame sólo hace que recoger en esta opinión el espíritu de la época. Uno de sus más conspicuos representantes, el señor Armand Berquin escribe su entonces famosísimo *Amigo de los niños* con el noble propósito de «... divertir a los niños y conducirlos a la virtud... En lugar de estas ficciones extravagantes y de lo maravilloso y extraño que ha descarriado su imaginación durante tanto tiempo, no presentamos aquí nada más que aventuras de las que puedan ser testigos diariamente en su familia».

He entresacado estas dos citas del libro de Carmen Bravo-Villasante *¿Qué leen nuestros hijos?,* porque pienso que resulta extraordinariamente útil comenzar un trabajo sobre *la literatura realista infantil y juvenil* exhumando estas bienintencionadas simplezas. Desde el polvo de su irremediable olvido, los fantasmas de los dos ilustres amigos de la infancia nos hacen una mueca sardónica que sirve de interrogación al enunciado de este artículo. Y es que sus palabras, dos siglos después de ser escritas, se cargan de unos significados que entonces no podían tener.

No dudo de la buena intención con que procedían los ilustrados autores. El infierno de la pedagogía y el del arte están empedrados de ellas. Ocurre que, desde la especial visión dada por el transcurso de los siglos, las intenciones de madame y monsieur que a ellos les parecían admirables, a nosotros ya no nos resultan tan éticas. Pues de lo que se trataba era de inducir a los jóvenes lectores a la aceptación de unos valores que eran precisamente aquellos en los cuales se cimentaba el antiguo régimen. Se trataba de que el niño se convirtiese en un adulto sumiso y respetuoso de unos principios basados en la desigualdad social y en la aceptación de esa básica inmoralidad que es la explotación del hombre por el hombre.

Esa píldora pedagógica del «enseñar deleitando» iniciada por Armand Berquin y que de manos del *Juanito* de Parravicini iba a llegar hasta las pecadoras manos infantiles del autor de estas líneas, ya vencido el primer tercio del presente siglo; esta literatura *realista* que pretende utilizar lo cotidiano de una manera ejemplarizadora, tiene, bajo su apariencia de acercamiento a las clases bajas, bajo su exaltación del buen niño pobre al final siempre recompensado, el muy decidido propósito de sus autores de matar en el niño todo sentimiento de rebeldía ante una situación social que se le presenta como indiscutible. Ese niño obediente, sumiso, respetuoso, repleto de buenos sentimientos, será, por supuesto, un ciudadano dócil, fácilmente gobernable, y si todos los ciudadanos hubieran seguido las lecciones propuestas por las deleitosas historietas, el mundo continuaría en la misma situación en que se encontraba cuando se escribieron *Juanito, El amigo de los niños* y *Lecciones de una institutriz a sus alumnos.*

Afortunadamente no fue así. Digo afortunadamente, porque aunque estoy muy lejos de pensar que vivimos en el mejor de los mundos —más bien pienso que vivimos en un mundo detestable—, con todo creo que es algo mejor que el de la señora de Genlis y el señor Berquin, y también que el que le tocó en suerte a Parravicini. Lo cierto es que el mundo cambió, entre otras cosas porque las bienintencionadas

empresas pedagógicas de nuestros autores terminaron en el mayor de los fracasos. Cosa natural. Una gran mayoría de los niños —precisamente aquellos que por su situación social eran más sensibles al germen de la rebelión— no sabían leer. Y quienes sabían leer prefirieron seguir buscando su diversión en aquellas ficciones extravagantes, aunque éstas no condujeran a la virtud. Posiblemente ello contribuyó a que no todos fueran adultos tan sumisos como pretendían los autores de los libros edificantes y, consecuentemente, aportasen su granito de arena al cambio social. Cambio que, entre otras consecuencias, trajo el que las obras de la señora de Genlis y el señor Berquin gocen del más absoluto y generalizado olvido, mientras los cuentos de encantadores y aún *Las Mil y Unas Noches* continúan ilusionando a los pequeños. Confío y espero que durante muchos siglos todavía...

Pero como el hombre es propenso a persistir en sus errores, hoy vemos cómo las bienintencionadas simplezas de los ilustrados siguen propiciándose por nuestros también ilustrados contemporáneos. Vemos cómo se clama por una literatura que deleite y enseñe, cómo se propugna una literatura que, desde la cotidianidad del pequeño lector, le inculque las virtudes del ciudadano perfecto. Al enfrentarme con el tema de la literatura realista infantil y juvenil son estas voces contemporáneas las primeras que vienen a mi mente, evocándome de paso las voces de sus antecesores del XVIII. Y es esto, a su vez, lo que me lleva a cuestionar cada uno de los términos que constituyen el título de este modesto estudio.

¿Literatura infantil y juvenil?

Hablamos de literatura infantil y juvenil... Pero, ¿qué significa esto? ¿Estamos muy seguros de saber qué entendemos, a qué nos referimos cuando hablamos de literatura? En principio, como elemento delimitador, podíamos pensar que literatura hace referencia a la palabra escrita, lo que nos serviría para eliminar a todo aquello que utiliza cualquier código distinto del escrito para transmitir un mensaje. Pero en seguida encontramos una serie de objeciones a esta primera delimitación. Existen mensajes transmitidos por medio de la escritura que, evidentemente, no son literarios. Por otra parte, mensajes claramente literarios como los cuentos maravillosos o los poemas épicos, solamente emplearon el código escrito para su transmisión en épocas muy posteriores a las de su nacimiento, ya que cuando nacieron se transmitían mediante la palabra hablada. Precisamente el niño sigue —o seguía— recibiendo esa clase de relatos a través de su vínculo de origen, la transmisión oral, entre otras razones porque en la edad en que más gusta de ellos aún no sabe leer.

Todo esto nos lleva a una serie de contradicciones. Literatura es lo escrito, pero no todo lo escrito... Hay algo que constituye lo específicamente literario con independencia del medio utilizado para transmitir el mensaje. Lo que ocurre es que nos negamos a enfrentarnos claramente con esto porque entonces nos veríamos obligados a separar lo literario de ese añadido didáctico tan caro a los moralistas y, además, porque tendríamos que admitir como literarios esos molestos competidores que utilizan medios distintos a los de la palabra escrita para transmitir sus mensajes.

De ahí que llegamos a esa ficción de unir lo literario a una determinada industria:

la industria editorial. Precisamente dentro de lo que convencionalmente se viene denominando literatura infantil, cada vez resulta más abundante el libro constituido exclusivamente por imágenes. Y yo me pregunto en base a qué principios o razones podemos considerar esto como literatura infantil, mientras excluimos de ese apartado una película del Pato Donald o un disco en que se cuenta en forma dialogada Caperucita Roja, con acompañamiento musical y todo. Me parece muy bien considerar que la narrativa escrita, oral y gráfica tiene leyes estructurales y retóricas diferentes. Pero intelectualmente resulta inadmisible establecer distinciones culturales basándonos exclusivamente en métodos de reproducción industrial.

Pero si cuestionamos lo literario desde ese doble aspecto de la separación, por una parte, entre lo didáctico y lo lúdico, o, con terminología freudiana, entre lo que pertenece al principio del placer o al principio de la realidad, y, por otra, de lo que se presenta en forma impresa o no impresa, aún nos resulta más cuestionable si a ese término equívoco de lo literario lo calificamos y delimitamos como infantil.

Muchas veces he sostenido que si hoy hablamos tanto de literatura infantil, si nos preocupamos tanto por una literatura infantil es, ante todo, por motivos predominantemente económicos. En este momento, el niño y el joven configuran un mercado importantísimo que es preciso cuidar. En el fondo, ésta es la razón de que se hable de una literatura infantil y juvenil y no de una literatura de la tercera edad, pongamos por caso. Pero no quiero llevar este argumento a su último extremo, y voy a admitir el carácter específico de la infancia en el sentido de que infancia y juventud son tan sólo algo necesariamente transitorio que llevan a lo realmente importante y permanente (relativamente permanente): la persona adulta. En otras palabras: voy a admitir que infancia y juventud son la edad del aprendizaje y que, como tal, tienen necesidad de un tratamiento específico que implica incluso una específica literatura. Pero aún admitiendo esto, el calificativo infantil y juvenil me sigue pareciendo cuestionable.

En primer lugar, ¿cómo podemos hacer unidad del niño y el joven? ¿Cómo podemos hacer destinatarios de un solo producto a tan diversas entidades? El hecho resulta tanto más absurdo cuanto unimos lo literario a la palabra escrita, ya que una buena parte de esa diversidad a la que nos empeñamos en tratarla de una manera unitaria, no sabe leer. ¿Resultaría mucho más lógico hablar de la literatura en la edad del pensamiento mágico y de literatura en la edad del pensamiento lógico, según la terminología de Piaget y únicamente en este segundo apartado establecer en todo caso la distinción entre una literatura para jóvenes y una literatura para adultos? Ciertamente la distinción es también discutible, porque desde el punto de vista de mi experiencia personal una gran parte de las lecturas favoritas de mi juventud siguen siéndolo de mi edad adulta. Pero admitamos que existe una diferencia, que el joven tiene un mundo propio desde el punto de vista de la demanda de los productos literarios. Ahora bien, ¿es o no este mundo propio del joven el determinante de la producción de la llamada literatura juvenil?

Surge aquí la segunda interrogación: ¿Qué entendemos por literatura infantil y juvenil, la que se hace para los niños y los jovenes o la que niños y jóvenes adoptan y hacen suya con independencia de la intencionalidad de quien la hizo? Creo que la

disyuntiva es correcta, pues los dos términos no siempre coinciden: es más, muchas veces resultan totalmente opuestos.

Sería fatigoso enumerar obras destinadas a niños que tan sólo consiguen la mayor hostilidad por parte de sus destinatarios. ¿Qué niño no ha odiado Telémaco; de cuantas azotainas no ha sido responsable la bienintencionada obra de Fenelón? Y, sin embargo, ¿cuántas obras en las que no se tuvo en cuenta para nada la aceptación de los jóvenes han sido entusiásticamente incorporadas a sus lecturas? ¿Es que alguien en la actualidad puede creer que originariamente, los cuentos maravillosos tenían al niño como único y principal destinatario? ¿Podía acaso el señor Jonathan Swift prever que su feroz y sombría sátira se convertiría en un clásico de la literatura infantil? Sería tan fatigoso como inútil multiplicar los ejemplos.

Hay un hecho claro. Lo que generalmente se considera literatura infantil y juvenil es una literatura hecha por los adultos con la clara y decidida intención de que, a través de ella, el niño y el adolescente adquieran una serie de valores, actitudes y destrezas que son esenciales —de acuerdo con los sistemas culturales de la sociedad a la que el adulto pertenece—, para su adaptación a dicha sociedad. La literatura infantil y juvenil se plantea, pues, como una pieza más de las que configuran el proceso de socialización al que se somete al niño y al adolescente. La peculiaridad de esta pieza se halla en el camuflaje de su verdadera naturaleza. Se pretende ocultar el carácter coactivo implícito en todo proceso de socialización y presentarlo como algo voluntario y jubilosamente asumido. En otras palabras: la literatura infantil se concibe con la siempre difícil y discutible pretensión de complacer a dos señores. *Fabricada* para servir al principio de la realidad, pretende llegar a conseguirlo a través del «principio del placer». Algo así como caminar sobre el filo de la navaja.

Bruno Bettelheim se ha especializado en probar que el relato maravilloso sirve para que el niño, entre otras cosas, se libere de la tremenda angustia que causa ese proceso por el cual un ser se ve obligado a adaptarse a un mundo con una lógica, unos valores y unas necesidades distintas del que le es propio. El cuento maravilloso, es decir, la literatura adoptada por el propio niño, le sirve a éste como último refugio frente a esa continua agresión a la que le somete el adulto en su afán de socializarlo. Pues bien: pienso que este carácter defensivo es esencial en toda la literatura infantil y juvenil, y es en esto donde creo que únicamente encuentran un factor común estos dos términos (literatura *infantil* y *juvenil)* tan claramente diferenciados en todos sus demás componentes.

Así pues, si nos referimos a la literatura elegida y adoptada por el propio joven o niño, es decir, aquella que realmente gusta y complace al joven o al niño, esta literatura es, ante todo, un refugio frente a la situación de inferioridad, de sometimiento y de coacción, en que se encuentra en el mundo de los adultos. De ahí que esa literatura pueda casar difícilmente con aquella otra hecha por los adultos para el niño y cuyo propósito es, ante todo y sobre todo, hacer que el lector se adapte a un mundo que le resulta ajeno. Difícil va a ser conciliar dos actitudes tan contrapuestas como la aceptación y la renuncia, el afincamiento y la huida... Difícil va a ser conciliar el principio de la realidad con el principio del placer. Difícil, muy difícil, que esa literatura *intencionadamente* infantil y juvenil, esa literatura de los buenos propóstios,

del enseñar deleitando, sea la literatura que el niño o el joven acepta y hace suyas. Y cuando esto ocurre, cuando algo nacido con la intencionalidad de enseñar y deleitar llega realmente a los destinatarios juveniles, podemos tener —o al menos yo tengo— la seguridad de que esto ocurre porque esa obra le ofrece al lector tan amplias parcelas de exhaltación de sus propios valores, tan amplias parcelas de satisfacción subconsciente, tan amplias parcelas de autoafirmación y huida de esa otra realidad ajena que le oprime y avasalla cotidianamente, que bien puede permitirse el lujo de tolerar mínimamente la agresión socializante que el mensaje comparte, y eso en el caso de que, simplemente, no suprima esa agresión, como yo y tantos otros niños hacíamos cuanto nos saltábamos las disquisiciones científicas del por otra parte amado y admirado Julio Verne.

Todo intento de socialización supone la imposición de una determinada realidad. Pero esa realidad es la realidad de quien impone la norma. Al cuestionar el tercer término del título de este trabajo veremos hasta qué punto puede ser la de aquél a quien se le intenta someter a esa imposición.

¿Realismo en la literatura infantil y juvenil?

¿Qué entendemos por realismo? Si dentro de la Historia de la Literatura y de la Estética en general la definición y delimitación de este concepto ha hecho correr ríos de tinta, podemos imaginar las dificultades que la definición del mismo entraña cuando lo referimos a ese ente fantasmagórico y problemático que es la literatura infantil y juvenil.

Sin embargo, es en este campo donde, al parecer, se ha llegado a la aceptación menos problemática del concepto del realismo, pues para delimitarlo se ha recurrido a esa simplificación maniquea de la contraposición bipolar. En efecto; al establecer el eje antitético realista-fantástico, tenemos un medio cómodo y seguro de determinar el equívoco y debatido concepto sin perdernos en disquisiciones engorrosas.

Se presenta así el realismo como lo que corresponde a la cotidianeidad de los posibles lectores; lo que dentro de esa sociedad a la cual los lectores pertenecen es verosímil y explicable. Se descartaría, dentro de una definición estricta, no sólo lo irreal, lo que jamás puede suceder (el niño que habla con los árboles), sino incluso lo insólito (el niño que descubre y apresa una banda de criminales).

Pero vemos que, en la práctica, la literatura infantil autodenominada realista no lleva a sus últimos extremos esta conclusión. Si bien rechaza lo irreal, suele complacerse con lo insólito. Cabe preguntarse si existe algún motivo serio para ello. En otras palabras: si no resulta tan convencional, que en un ambiente completamente alejado de la cotidianeidad del lector hablen un árbol y un niño, como que en el ámbito de esa cotidianeidad un niño aprese a una banda de criminales.

Ocurre que, en el fondo, el problema es mucho más complicado; que la distinción de lo real y lo fantástico no resulta tan clara como una visión vulgarmente maniquea quiere hacernos ver y que conceptos como real, irreal, verosímil o inverosímil están cargados de subjetividad, de relatividad y no pueden en ningún momento tomarse como categorías absolutas.

En primer lugar, lo real se nos presenta como un concepto relativizado por el devenir histórico. En determinados momentos del desarrollo histórico podía considerarse algo que hoy pertenece al ámbito de nuestra vida diaria, como el volar o el viajar a 130 kilómetros por hora. De acuerdo con esto podemos pensar que algo que hoy pertenece al mundo de la fantasía, puede resultar común y vulgar en el futuro.

En segundo lugar, la separación entre lo real y lo irreal tiene también un carácter subjetivo. Quien *se cree* una bruja, *es* una bruja. Y cuando una sociedad cree en las brujas, indudablemente existen las brujas. También la historia nos demuestra hasta qué trágico extremo esto es verdad. Si pudiéramos contemplar nuestro tiempo desde el futuro veríamos cuántas de nuestras realidades también son exclusivamente subjetivas.

En tercer lugar, la determinación de lo real y lo irreal, en cuanto histórica y subjetiva, es también una delimitación cultural. Cada cultura fija esos límites, límites que pueden ser muy distintos de los establecidos por nuestra propia cultura y que, sin embargo, salvo hacernos reos del más agresivo imperialismo cultural, deberían merecer todos nuestros respetos.

Finalmente hemos de considerar que la realidad no está configurada exclusivamente por hechos, objetos, instituciones y relaciones. También está la otra realidad invisible de los valores, las creencias, los deseos, las motivaciones, los gustos, las tradiciones, los mitos, las ficciones y los sueños. Creo que no es necesario deternerse a demostrar todo lo que de relativo y subjetivo tienen cada uno de esos elementos constituyentes de la otra cara de la realidad.

De ahí que cuando hablamos de realismo deberíamos detenernos para considerar a qué nos estamos refiriendo. Pues si este concepto es un concepto teñido de subjetividad y de relatividad, no podemos manejarlo como un valor absoluto. Tendremos que preguntarnos antes si lo que nosotros entendemos por realismo corresponde también a lo que se entiende por realismo en una cultura posiblemente distinta de la nuestra en la que la obra en cuestión puede incidir; y sobre todo, si lo que para nosotros constituye la realidad lo es también para el niño y el adolescente.

Conclusiones

¿Todas estas interrogaciones sirven para algo cuando nos enfrentamos con la práctica de la literatura infantil? En principio no debemos olvidar un hecho fundamental: El libro infantil —y por un discutible convencionalismo, literatura infantil equivale a libro infantil— es un producto industrial y como cualquier producto industrial en la sociedad capitalista, su fabricación está sujeta principalmente a un criterio de rentabilidad económica. De ahí que el fabricante tienda principalmente a satisfacer a un determinado mercado. Por eso, los criterios del libro infantil como vehículo de socialización pueden descuidarse ante la demanda de los consumidores de hallar en el producto algo totalmente distinto e, incluso, contrapuesto. Creemos, pues, que toda esa serie de congresos, simposios, artículos y comunicados en que se pretende recordar a los editores la responsabilidad que les incumbe en la formación del niño, el daño social que una determinada gestión editorial puede causar, y todos los sagrados deberes que su función implica, no son otra cosa que el resultado de la

contradicción esencial entre el deseo del adulto de imponer una determinada realidad y el deseo del niño de escaparse de ella. Si el libro bienintencionadamente formativo encontró menos dificultades para imponerse en pasados siglos que en el nuestro, no fue porque hubiera editores más conscientes y responsables, sino, simplemente, porque no existía un mercado infantil. Eran los padres y educadores quienes imponían y compraban los libros. Hoy esto ocurre solamente en parte. El niño y, por supuesto, el joven tienen mucho más que decir a la hora de la elección. En primer lugar porque suelen disponer de un dinero propio. En segundo porque ante la imposición de libros que le resultan odiosos siempre tienen el recurso de negarse a leer y buscar la satisfacción de su líbido y la huida de la opresiva realidad en los relatos de la televisión.

De todas formas, los padres aún continúan siendo pieza fundamental a la hora de formar la biblioteca de los hijos; por ello la producción editorial no está tan alejada de las premisas socializadoras como algunos temen o como otros desconocemos. El adulto sigue teniendo mucho que ver en la orientación lectora del joven, cosa lógica si pensamos que es precisamente el adulto quien realiza —intelectual e industrialmente— la obra, quien la vende y quien en buena parte la compra. Es, a partir de ese supuesto, donde se me ofrecen una serie de consideraciones relacionadas con las interrogaciones antes planteadas. Hemos visto que es cuestionable el concepto de la realidad. Pero toda socialización no es otra cosa que insertar a una persona en una realidad específica que es la de la sociedad del agente socializador. Es, pues, la realidad del adulto la que se desea imponer al niño. Y ya hemos dicho que la realidad no son únicamente los hechos, los objetos, las instituciones y las relaciones, sino también los valores, las creencias, los mitos y los sueños. Ahora bien, si consideramos que la realidad del niño y del adolescente es una realidad distinta y contrapuesta a la del adulto, ¿hasta qué punto resultará conveniente la imposición de esa otra realidad?

Lo que me planteo es si es de utilidad violentar las realidades del niño y del adolescente. Me planteo qué derecho tenemos para corregir las naturales tendencias del niño, esas que le llevan a unas determinadas lecturas o, con más propiedad, a buscar unos determinados relatos o historias que le sirvan de distracción. Me pregunto si la verdadera formación no está en la distracción pura y simple, si toda ingerencia no es deformadora. En otras palabras: si la auténtica y mejor literatura infantil no es la que adoptan los propios niños, con independencia del destinatario en quien se pensó al escribirla.

El niño y el adolescente tienen su propia realidad. De ahí que el niño siga buscando el mundo mágico, el mundo de la fantasía, el mundo del relato maravilloso. Es en ese mundo que realmente el niño identifica como suyo, donde su propia lógica se refleja, donde se descarga de sus tensiones y libera sus inhibiciones; donde se realiza tal y como en realidad es. De ahí también que el adolescente siga buscando en la lectura un lugar de refugio, de huida. Huida en el espacio, en el tiempo, en la subversión de los valores o de los roles que la sociedad de adultos quiere imponerle. Y yo pienso que esa huida, que esa subversión es parte de su realidad y por tanto absolutamente necesaria y respetable.

Mas, con independencia de esto, ¿hasta qué punto podemos hacer un valor absoluto de nuestra propia realidad? ¿Creemos seriamente que ella va a ser la realidad

de nuestros hijos? ¿Creemos que nuestro mundo en esta época de cambios acelerados puede subsistir? Y aun en este caso ¿podemos pensar que esta realidad nuestra es defendible; que merece la pena perpetuar la realidad consecuente del sistema social que hoy disfrutamos o padecemos? ¿Estamos seguros de que nuestros valores deben ser perdurables?

Naturalmente podría contestarse a esto hablando de valores abstractos, de valores que en un principio podrían ser válidos para cualquier clase de sociedad. Pero, aun admitiéndolos, ¿qué sentido puede tener la glorificación de esos valores? Como sostiene Marc Soriano para que la comunicación se establezca entre el emisor y el receptor del mensaje se precisa que haya un código común y que éste se refiere a la realidad histórica. En otras palabras: la transmisión de un sistema de valores tiene que hacer referencia a una realidad en la que participan autor y lector. Es precisamente esto lo que lleva a la defensa del realismo, de la historia inserta en la cotidianeidad, de «las aventuras en las que puede ser testigo diariamente en su familia», según el viejo deseo de Armand Berquin, como el más idóneo vehículo para esa socialización a través de la literatura, ese enseñar deleitando que parece constituir el sueño de todos los que se ocupan de la lectura infantil. Pero esa cotidianeidad será la que, precisamente, se alzará contra esos valores abstractos, ya que la contradicción entre aquellos que realmente privan en la vida diaria y los que se proponen como modelos idales es tal que el lector no podrá ver en éstos más que meras utopías. No puede aceptarse un mensaje de paz dentro de un contexto que establece entre sus valores *reales* la violencia; ni se puede predicar la primacía de la inteligencia y la verdad cuando en ese contexto la única primacía es la del dinero.

Hemos señalado la relatividad y subjetividad del realismo. Pero también debemos señalar que la realidad es coherente. No puede establecerse unión entre lo ideal y lo real. Sueños, valores y creencias son también parte de una realidad y, aunque estos sueños, estos valores y estas creencias no nos resulten intelectualmente aceptables, sí son los de nuestra realidad; son los únicos existentes. Podemos pensar que hay otros mejores que los que constituyen la realidad de nuestro medio. Pero aunque nos pese, sólo podremos hacer creíbles y convincentes aquellos que son reales. Dar los ideales es simplemente mentir; e incluso los niños detectan esta burda mentira.

Por último quisiera cuestionar hasta qué punto somos conscientes de que esta realidad que queremos hacer aceptar a nuestros hijos es la que nos imponen los todopoderosos grupos detentadores del poder y, muy especialmente de los medios de comunicación de masas. Señalé al principio lo convencional que resulta hablar de literatura ciñéndonos al libro y olvidándonos de esas historias que se nos cuentan a través de la imagen. Pretender aislar la narrativa literaria de esa otra narrativa, pretender que el libro puede permanecer ajeno al cine y, sobre todo, a la televisión es simple ceguera. Cine y televisión son no sólo parte de la realidad, sino importantes medios conformadores de la misma.

Y en cuanto a estos medios son portadores de los valores de una determinada cultura y de los intereses de unos concretos grupos de poder, esos valores y esos intereses van a imponerse en forma agresiva allá donde esos medios alcancen. Y lo grave del caso es que su alcance es prácticamente universal. De ahí que esa realidad

que indicamos podría ser plural en cuanto pueden ser plurales las culturas tiende a convertirse en única y uniforme.

Así que, en último término, una literatura realista en el sentido que al realismo se le pretende dar cuando se habla de literatura infantil y juvenil tiende a convertirse en una literatura que impone al niño y al adolescente una sola realidad: la de esos pocos grupos que dictan sus leyes, sus intereses y sus valores a través del monopolio de la imagen a todos los hombres de la tierra.

Bombardeado por mensajes que mezclan sabiamente elementos halagadores de una líbido reprimida y otros difusores de mensajes tendentes a imponer una realidad unidimensional, el niño y el adolescente realmente tienen muy pocas posibilidades de no someterse a esa brutal acción integradora. Pienso que, acaso, una de las remotas posibilidades de salvación, al menos a un nivel de conciencia individual, continúa estando en la lectura. Pero siempre que al iniciar al niño en ella el adulto sepa respetar su propia realidad o, en otras palabras, sepa respetar la propia libertad del joven lector.

ANTONIO MARTÍNEZ MENCHÉN
Avenida del Manzanares, 68, 7.º B
MADRID

Bernard d'Espagnat y su búsqueda de lo real *

La publicación de la traducción española del último libro del físico francés Bernard d'Espagnat [1] podría justificar un comentario cuyo texto fuese varias veces mayor que el de la obra comentada. Ello es aquí imposible y me limitaré, por tanto, a tres de los puntos fundamentales de la aportación del maestro: su contribución a la teoría de la no-separabilidad y a algunas de las consecuencias físicas y metafísicas que pueden deducirse de la misma; su recuperación científica de «lo real velado»; y su decidida voluntad de participar con su labor profesional de físico en el advenimiento imprescindible de una nueva integración de las ciencias.

La teoría de la no-separabilidad es bastante abstrusa, pero no tanto a causa de sus dificultades teóricas, como debido a que es muy larga y fatigosa la serie de pasos que conducen hasta el resultado final. El propio D'Espagnat lo reconoce así y realiza todos los esfuerzos necesarios para hacerla asequible en varias secuencias de fácil comprensión una a una, pero que exigen una atención tensa para no perderse en sus encadenamientos y corolarios. De todos modos no es ese un obstáculo insuperable. También la teoría de la relatividad es difícil de seguir en todas sus secuencias, pero

* El autor desea expresar su agradecimiento al catedrático de la Universidad Complutense, Carlos Sánchez del Río, especialista en Física Nuclear y ex presidente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, por su revisión de la presente nota y por sus acertados consejos para la redacción de la misma.

[1] *A la recherche du réel. Le regard d'un physicien.* Bordas. París, 1981. Traducción española de Tomás R. Fernández Rodríguez, Miguel Ferrero Melgar y José A. López Brugos: *En busca de lo real. La visión de un físico.* Alianza Editorial. Madrid, 1983.

no se discuten ya sus resultados una vez que se dispone para garantizarla de suficientes comprobaciones experimentales. Cabe añadir, aunque D'Espagnat no lo diga en su libro, que de igual manera que la teoría de la relatividad no arrumbó por obsoleta la de la gravitación universal, sino que la integró como un caso particular de la misma, la no separabilidad no anulará la de la relatividad, sino que esta última mantendrá su vigencia como un caso particular de otra teoría más amplia que englobará a la no-separabilidad a una revisada teoría de los cuantos y a la propia relatividad, una vez que ésta haya sido debidamente cuantificada.

La «no separabilidad (de un sistema extendido)» ha sido probada lo mismo en su formulación teórico-matemática, que de manera experimental. D'Espagnat da varias definiciones de la misma, tres de las cuales reproduzco a continuación para entrar de lleno en las enormes posibilidades que le abre a un más profundo conocimiento de la realidad fenoménica e incluso, en cierta medida, del «ser en sí».

Al aludir D'Espagnat a la ya aceptada demostración de la teoría, indica que «no recurre a los argumentos —frecuentes en física, pero filosóficamente muy criticables— de plausibilidad, de simplicidad o de utilidad máxima». A punto y seguido, añade que es:

«Una demostración que, al contrario, participa del rigor matemático de las demostraciones por reducción al absurdo. Su objeto es hacer indiscutible la proposición siguiente: *Si se considera que tiene sentido la noción de una realidad independiente del hombre, pero accesible a su saber, entonces dicha realidad es necesariamente no-separable.* Por *no-separable* es preciso entender que, si queremos distinguir en esta realidad partes localizables en el espacio, entonces, si algunas de estas partes han interactuado según ciertos modos definidos en un tiempo en el que ellas estaban próximas, continuarán interactuando cualquiera que sea su mutuo alejamiento, y ello por medio de influencias instantáneas.

Está claro que una propiedad de este género hace mucho menos plausible toda hipótesis de inserción de la realidad independiente en el espacio o en el espacio-tiempo. El impacto de semejante proposición sobre nuestra forma de ver el mundo es necesariamente considerable. Trataré de describirlo en los capítulos ulteriores» [2].

La larga prueba, a la que hemos aludido anteriormente, ocupa las treinta páginas siguientes así como varias de las posteriores. El libro incluye además como apéndice un «glosario de términos» en el que se da la siguiente muy precisa definición de la *no-separabilidad.*

«Imposibilidad de tomar al pie de la letra cualquier modelo que describa un sistema complejo como constituido por dos (o más) subsistemas localizados cada uno de ellos en regiones distintas y desprovistas de interacciones mutuas instantáneas o más rápidas que la luz» [3].

El antecedente enunciado conculca el «principio de localidad» «según el cual una operación efectuada en un cierto lugar no puede perturbar en ese mismo momento a un sistema situado en otro lugar» [4].

---

[2] Obra citada. Trad. esp., págs. 42 y 43.

[3] Obra citada. Trad. esp. Glosario de términos, pág. 226.

[4] Ibídem, pág. 226.

Resulta así que en determinadas ocasiones deja de tener vigencia el principio de localidad. De igual manera que la inexactitud de la mecánica newtoniana en un solo caso, le bastó a Einstein para poner en marcha una nueva teoría, así las conculcaciones comprobadas del principio de localidad permitieron la enunciación de la no separabilidad. D'Espagnat, para hacer todavía más precisa su definición, añade en un paréntesis que «dos partículas que hayan interactuado en el pasado y que a continuación no hayan interactuado con ningún otro tercer sistema, deben ser consideradas en rigor como constituyendo un sistema *no-separable,* con independencia de la distancia de los lugares donde sean detectadas» [5].

En ese mismo citado glosario figura otra definición más condensada: «Existencia entre las partes localizadas de un sistema estudiado, de interacciones que permiten influencias recíprocas instantáneas o más rápidas que la luz» [6].

La teoría ha sido probada, pero a pesar de ello falta por esclarecer entre sus componentes fundamentales uno de enorme importancia. Todo indica que las velocidades de interinfluencia son instantáneas, pero existe la posibilidad teórica de que éstas no lo sean, sino tan sólo enormemente superiores a la de la luz. Volveremos luego sobre ello, pero nos es preciso recordar antes la posición personal de D'Espagnat ante el problema doble del solipsismo y de las correlaciones existentes entre el número y el fenómeno. D'Espagnat reconoce que no es posible probar la existencia del mundo exterior, *pero sabe que existe.* Si un evadido de la realidad se empeña en afirmar que no existe más que su «yo» y que todo cuanto dice, ve, oye, palpa, etc., incluido su propio cuerpo y sus propias sensaciones y «ocurrencias» son emanaciones o fantasmas de ese único «yo» es evidente que nadie que no admita más pruebas que las estrictamente científicas podrá emplear ningún argumento que demuestre de una manera definitiva que es errónea la afirmación de ese hipotético solipsista. Nosotros no existimos para él y toda discusión es, por tanto, inútil. Cometemos, no obstante, un error cuando intentamos demostrar con razonamiento algo que se prueba día a día dentro de nosotros en virtud de la evidencia de nuestra intuición de nuestro «yo» y del mundo objetivo en el que nos hallamos inmersos. Esas intuiciones no son pruebas científicas, sino vitales, pero el ser humano las vive con la totalidad de su ser. Para D'Espagnat el «yo» y los objetos que éste conoce, se nos dan simultáneamente. Es ocioso, por tanto, discutir ese bizantino problema. Lo que sí hay que discutir, y muy a fondo, es qué clase de relación liga al mundo de los fenómenos con lo que D'Espagnat llama «lo Real Velado», que identifica con la sustancia de Espinosa, el número de Kant, la realidad intrínseca, el ser en sí, e incluso con Dios, cuya existencia no niega dentro de los corolarios de la no separabilidad.

D'Espagnat no es ese físico que tan sólo sabe física, a cuya insuficiencia alude en alguna ocasión, sino que domina además a fondo la biología molecular y las historias de la filosofía y de las religiones. Dentro de esta amplitud de conocimientos perfectamente asimilados hasta permitirle confirmar una visión integrada del mundo, los filósofos por los que siente una mayor devoción, son Espinosa y Kant, y la religión

[5] Ibídem, pág. 226.

[6] Ibídem, pág. 227.

que mejor conoce y cuyos misterios declara en principio compatibles parcialmente con el estado actual de la ciencia, es la católica. A este último respecto añade que siempre es peligroso que un ser humano se desligue de la religión en que ha sido educado.

A causa de esta formación integral se halla D'Espagnat tan alejado de todo tipo de realismo ingenuo, como de las tesis aislacionistas a la manera de la de Eddington, cuando en *The philosophy of physical science* afirma que desde su punto de vista «el universo físico queda definido como el objeto de un dado conjunto de conocimientos, de la misma manera que Mr. Pickwick puede definirse como el protagonista de una dada novela» [7]. Conviene matizar, no obstante, que aunque Mr. Pickwick no exista como persona de carne y hueso, lo que Eddington, que era catedrático de Astronomía y de Filosofía Experimental en Cambridge, quería afirmar en su frase no era que la realidad en sí, fuese tan ilusoria como Mr. Pickwick, sino que a la Física le bastaba para conseguir sus espectaculares éxitos con poner orden en el mundo de los fenómenos, sin preocuparse para nada del de los númenos. Contrariamente D'Espagnat cree que si la física se desentiende del ser en sí, se quedará alicorta en algunos de sus aciertos. Docenas de páginas de su libro están dedicadas a este imperativo, pero me tengo que limitar a brevísimas citas:

«¿Quién no se da cuenta —se pregunta D'Espagnat a propósito de toda postura física que no tome en cuenta otro mundo que el fenoménico— de que las cuestiones que deja sin responder tal actitud son justamente las esenciales las que no son *vanidades?»* [8].

Muestra a continuación D'Espagnat su desacuerdo con la tesis de que un electrón es tan soólo «la manifestación de una cierta *excitación* particular relativa al *campo electrónico universal»,* pero no porque la considere inexacta, sino porque cuando se reduce correctamente un electrón o cualquier otra partícula «elemental» a simple propiedad de un campo, hay que ir todavía más lejos y no limitarse a apoyar siempre un fenómeno en otro fenómeno:

«Una partícula —aclara al explicar su verdadera doctrina— no es en sí *una realidad.* No es sino una propiedad más o menos fugaz de la realidad, un grado de excitación (para hablar como los físicos) no propiamente de un campo (mi lenguaje anterior era voluntariamente esquemático) sino de la realidad, excitada según el modo correspondiente al campo de que se trate». [9].

Resulta así evidente que D'Espagnat no quiere limitarse a los simples fenómenos, sino que cree que la física dispone ya de algunos conocimientos que le permiten establecer un contacto con la realidad en sí, con el número kantiano o con lo que él llamará en la parte *meta-física* de su física «lo real velado». Su camino de aproximación al ser en sí, pasa a través de los corolarios de la no-separabilidad. En el estado actual de los conocimientos de los máximos responsables de la física a lo largo de los últimos cinco años, está ya casi probada que la velocidad a la que se influyen mutuamente dos

---

[7] Trad. española de Carlos E. Prélat y Alberto L. M. Lelong. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1944, pág. 13.

[8] Espagnat: Obra citada, pág. 114.

[9] Ibídem, pág. 116.

partículas que hayan interactuado en el pasado, sin haberlo hecho luego con un tercer sistema es infinita. Cabe, no obstante, la posibilidad de que esa velocidad sea inmensamente mayor que la de la de la luz, pero finita y mensurable por tanto. Dentro de esa disyuntiva sospechan D'Espagnat y los físicos que comparten sus puntos de vista, que la tesis exacta es la de la intercomunicación instantánea, a velocidad infinita, por tanto. El corolario que cabe deducir de dicha tesis que puede ser confirmada en breve es que en el mundo del ser en sí, en el de ese númeno que Kant creía inconoscible, ni existe el tiempo, ni existe el espacio, sino que ambos se dan tan sólo en el mundo de los fenómenos y en la conciencia de los seres vivos.

El conocimiento de los fenómenos sigue siendo el objetivo directo de la Física, pero tenemos también un camino para entrar en contacto con *lo real velado,* realidad permanente, intemporal e inespacial, a la que D'Espagnat cree que se la puede identificar asimismo con Dios:

«Los átomos —dice— concurren para crear mi mirada, pero mi mirada concurre para crear los átomos, es decir, para hacer emerger las partículas desde lo *potencial* a lo *actual;* desde una realidad que es un Todo indivisible a una realidad extendida en el espacio-tiempo.

Así pues, las concepciones posibles siguen siendo diversas. Pero a pesar de su diversidad —¡que no hay por qué negar!— se puede sostener con verosimilitud una tesis que a decir verdad es un poco esquemática, pero que se adapta bastante bien a todas ellas. Semejante *máximo común denominador* es que la realidad independiente, o intrínseca, o *fuerte,* está situada fuera de los marcos del espacio y del tiempo y no es descriptible por nuestros conceptos corrientes. Una vez más la realidad empírica, la de las partículas, los campos y las cosas no sería, como la conciencia, más que un reflejo para nosotros. Y estos dos reflejos serían complementarios en el sentido que precisamos más atrás. Puede decirse que uno y otro son realidades *débiles,* no descriptibles del todo en términos de objetividad fuerte.» [10]

En el mundo de los fenómenos estas «realidades débiles» se nos presentan, en la investigación de D'Espagnat y en la de casi todos los físicos, en forma de materia o de energía, convertibles la una en la otra cuando «se crea» materia en pares de partículas y antipartículas, a partir de la energía pura, o cuando «se la destruye» en un proceso inverso. Se nos presenta también en forma de «ley física» o de orden del mundo o de código general de universo perceptible, pero por debajo de todo ese encadenamiento de los fenómenos —materia, energía, conciencia, fluencia temporal, intuición del espacio, relaciones, entre causa y efecto, etc.—, existe la realidad en sí «lo real velado», el número, algo, en suma, que Kant consideraba inconoscible, pero a lo que los principios y corolarios de la no-separabilidad nos permiten comenzar a acercarnos y descubrir tímidamente dos de sus verosímiles connotaciones: su situación «fuera de los marcos del espacio y del tiempo» y que posee unas características no conocidas que se escapan a todos cuantos esfuerzos hacemos para describirlas con nuestro o desde nuestro aparato conceptual.

Una realidad independiente en la que no tienen vigencia ni el espacio ni el tiempo,

[10] Ibídem, pág. 130.

pero que se presenta a nuestro conocimiento bajo la forma de fenómenos que acaecen en el tiempo y en el espacio resulta difícil de imaginar para los seres humanos. Podremos probar verosímilmente que posee esas notas, pero la inserción de nuestro universo fenoménico espacio-temporal en la eternidad atemporal e inespacial del número, es algo que, de momento nos sobrepasa. De todos modos cabe recordar que en una nota a pie de página escrita para hacer asequibles algunos de los problemas relacionados con una concepción más crítica del principio de causalidad, D'Espagnat afirma que «si se juzga coherente la filosofía de Kant, su simple existencia es suficiente para crear los elementos de una alternativa, ya que en la filosofía en cuestión la causalidad no es otra cosa que un elemento *a priori* del entendimiento humano que nosotros atribuimos erróneamente a las cosas mismas» [11].

En las páginas dedicadas a la situación «fuera de los marcos del espacio y el tiempo», que caracteriza verosímilmente a la realidad en sí, no hace D'Espagnat ninguna consideración paralela a la recién citada, en la que hubiera podido aducir la tesis kantiana de que el espacio y el tiempo, condiciones subjetivas de nuestra sensibilidad, no son otra cosa que la forma de todos los fenómenos que percibimos con nuestros sentidos, en virtud de la cual nuestra intuición interna se nos presenta bajo forma temporal y la externa bajo forma espacial. Si no lo hace es porque lo da posiblemente por sabido, pero parece interesante subrayar que, sin negar la objetiva del espacio-tiempo en el Universo fenoménico de la teoría de la relatividad, no por ello deja de constituir la de la no separabilidad una especie de retorno al kantismo en su desvinculación entre el ser en sí y esos numénicamente inexistentes elementos *a priori* de la sensibilidad humana.

D'Espagnat insiste en que para poder operar con ese mundo de lo real velado, no basta con ser un buen físico, sino que es necesario «un acercamiento a alguna forma de tradición filosófica o cultural». Comprende, no obstante, que la ciencia sigue dividida en compartimentos estancos y que no es fácil recuperar un saber unitario. Alude a ello en bastantes ocasiones, pero me limitaré a la que cierra el libro en las últimas siete líneas de su último capítulo, escritas tomando como pretexto los problemas que suscita el «modelo de Everett y Wheeler», pero cuya validez se extiende a cualquier otro problema físico y muy en especial a los de la no-separabilidad y la mecánica cuántica. Dice así:

«Resulta un poco lamentable que dos modelos en última instancia muy diferentes lleven en la literatura especializada el mismo nombre de *modelo de Everett y Wheeler*. Es cierto que eso proviene de que uno y otro se basan en el mismo formalismo matemático y además de la propensión de los físicos teóricos a conceder más importancia a las analogías formales que a las diferencias conceptuales. En todo caso el hecho ilustra muy bien la dificultad que presentan las tentativas de profundización de concepciones de todo tipo. Los filosófos no están cualificados para ello por falta de preparación adecuada. Y los físicos nos satisfacen muy poco, pues están bien entrenados en el manejo de las ecuaciones, pero no tanto en el análisis de las ideas. Así pues, se debe reconocer que persisten en este dominio inquietantes sombras».

[11] Ibídem, pág. 28.

Hace más de sesenta años que Ortega y Gasset presintió lo desvastadora que podría ser esa especialización a ultranza que ha superado ahora todo lo entonces temido. Cada especialista tiene su propio universo y casi todos le siguen teniendo miedo a la metafísica. El viejo positivismo está ya arrumbado en la concepción de D'Espagnat, pero las nuevas ideas requieren para ser enunciadas y comprendidas una nueva integración de las ciencias. El futuro es imprevisible, pero parece haber algunos indicios de que una nueva singladura está próxima a comenzar y de que, tal vez, esas «inquietantes» sombras que diagnosticó D'Espagnat, puedan ser algo menos densas en años venideros. Cada ciencia particular es una más entre las interpretaciones teóricamente infinitas de algunas de las manifestaciones fenoménicas de un todo único, pero no una «realidad» independiente, desconectada de lo que D'Espagnat denomina «lo real velado» y que es uno de los nombres de ese «númeno» inconocido o inconocible, de ese «ser en sí» de esa «realidad última» y posiblemente atemporal, de la que cada día creemos estar más cerca, pero que no sabemos si podremos alguna vez desvelar.

CARLOS AREÁN
Marcenado, 33
28002 MADRID

En torno a la novela erótica española de comienzos de siglo

Durante la década inicial de nuestro siglo, a partir del primigenio impulso de Felipe Trigo y Eduardo Zamacois, llegó a cuajar, disfrutando de un inusitado nivel de aceptación, una promoción de escritores que hicieron de los temas eróticos, cuando no sicalípticos, motivo esencial de sus relatos. El eco de su éxito, en el momento, y después la implacable desmemoria de los años, han oscurecido, en favor de los llamados «novelistas galantes», a otros autores que también abordaron, aunque desde muy diferentes perspectivas, los mismos asuntos. Para comenzar a distinguirles, nada mejor que ceder la palabra a Joaquín Belda, sin duda uno de los más conspicuos «galantes».

—¿Qué libro —le preguntaba Parmeno— empezó a producirle dinero?

—*La farándula* —contestó Belda—. Me compró Martínez Sierra la primera edición en trescientos duros, y Pueyo me pagó por la segunda cuatro mil pesetas. Después, con *La piara* —que se ha traducido al alemán, ¡ejem, ejem...!— y con *El pícaro oficio*, me defendí, y llegó *La Coquito*... y me revolqué en billetes de banco, porque ha metido ya en mi casa más de seis mil duros [1].

El dinero, así de sencillo. Chisporrotearían irónicos los ojillos de Belda. ¿Exigencias literarias? ¿Afanes de inmortalidad? ¡Bah!, para él todo resultaba bastante menos complejo:

---

[1] J. LÓPEZ PINILLOS (PARMENO): *En la pendiente. Los que suben y los que bajan.* Madrid, Pueyo, 1920. «La pornografía de Belda», págs. 190-1.

—Anualmente —apuró el entrevistador—, ¿qué ganará usted?

—Unas veinte mil pesetas —dijo rotundo—. Más que todos los novelistas jóvenes, exceptuando a Ricardo León, que es el escritor de la gente seria. De modo que aquí, el poco dinero que se dedica a la literatura es para los serios y para los sicalípticos. Por eso yo, que no busco la inmortalidad, no me saldré del terreno de la sicalipsis, aunque me emplumen...

Es, desde luego, evidente, y ellos jamás lo negarían, que el señuelo de unas fáciles ganancias económicas, inalcanzables entonces —y sospecho que, asimismo, ahora— desde una práctica literaria rigurosa, contribuyó a cercenar de manera decisiva las ya de por sí escasas ambiciones creativas de los miembros de aquella promoción, quienes, conscientes del filón descubierto, y salvando las excepciones de rigor, se limitaron a repetir poco menos que desde el principio, adobándola con sales más o menos gruesas, la fórmula que había «empezado a producirles dinero».

Junto al franquísimo Belda, autor de incontinente pluma rápida, desenfadado e ingenioso, y en verdad nada preocupado por obtener la inmortalidad, fueron prototípicos sicalípticos José María Carretero, el aparatoso «Caballero Audaz», que luego pondría especial —y desdichado— énfasis en el panfleto político, periodista pendenciero, cuya vida aparece repleta de episodios chulescos, y escritor siempre de ínfima calidad; Alvaro de Retana, «el Petrarca español», según la desmesurada opinión de Cejador, de prosa excesivamente afectada; el extraño Antonio de Hoyos y Vinent, partidario declarado del pansexualismo y hombre de curiosos saberes, protagonista de una radical evolución ideológica que le condujo, desde sus orígenes de Grande de España, hasta las filas anarcosindicalistas y las cárceles nada gloriosas de la posguerra, triste cobijo de sus últimos días; Pedro Mata, en realidad un simple novelista rosa que a las veces incurría en peliagudas incursiones por otros campos; Alberto Insúa, de breve trayectoria «galante», consumado cronista de los ambientes sociales acomodados, y Rafael Pérez de Haro, auténtico cajón de sastre del efectismo: dos párrafos truculentos y otros dos de dulzarrón misticismo o viceversa.

Por delante de todos ellos, como indiqué al comienzo, Felipe Trigo y Eduardo Zamacois. Su obra —la de ambos— presenta focos de interés y abunda en destellos de calidad que de ninguna forma alcanzaron sus oportunistas continuadores. Trigo, novelista poderoso y hombre de altruistas ideales, se rebela contra la sordidez moral que le rodea y desde esa perspectiva debe calibrarse la indudable acritud de su erotismo, y en cuanto a Zamacois, puede decirse que, tras una etapa «galante», pasó a insistir en las circunstancias que hacían posible —inevitable— su planteamiento como problema, anticipándose así, y siendo en este sentido un escritor de transición, la promoción republicana del «nuevo romanticismo». Al publicar *La opinión ajena* aprovechó la ocasión para explicarse. Recordemos lo que dijo:

«Durante muchos años —particularmente en Francia— el amor sirvió de motivo único a millares de novelas —declaró entonces—. Bourget y Prévost deben su reputación mundial al singular acierto con que supieron explicarnos por qué Fulano adora en su esposa, madame Mengano, y por qué ésta, que posee un alma *complicada,* no sólo no le corresponde, sino que todas las tardes se marcha a tomar el aperitivo con el gallardo Perencejo, el cual, a su vez, se deshilvana por otra señora, etc. Esta

obsesión sexual la hemos sufrido, más o menos, todos los autores, al extremo de que no sé qué hubiera sido de nosotros de no existir la institución matrimonial» [2].

Narrador de pura cepa, Zamacois, desdeñando el cómodo camino de los modestos triunfos asegurados, emprendió la difícil aventura literaria de pretender captar el nuevo signo de la época. La Gran Guerra constituía su trágico telón de fondo y él no quería permanecer al margen. Son, de nuevo, sus palabras:

«La hecatombe europea, remozando la clásica locura *primum vivere, deinde philosophare* —decía—, abrió nuevos y desgarradores cauces a la inspiración de los escritores, y el sentimiento amoroso, clasificado por Darwin entre las *funciones de lujo,* pasó a un discreto segundo término. Al Amor que —aun en los casos más felices— no suele ser más que la venturosa agonía de dos, lo sustituyó el Dolor, abonado con los millones de cadáveres que la Gran Guerra dejó en pos de sí; el dolor inmenso de los oprimidos y de los hambrientos, obligados a eterna servidumbre; un dolor racial tan viejo, tan fiero y tan hondo, que despertó al mujik y sacudió el quietismo milenario de la India; un dolor que ha ganado todos los horizontes y en la hora actual flota sobre el planeta semejante a una neblina roja.»

Y de ahí —continuaba— que sus últimas novelas *(Las raíces, Los vivos muertos* o *El delito de todos)* apuntasen decididamente contra «la sevicia con que, en nombre de los antiguos y falsos valores morales, la sociedad oprime al individuo y lo estrangula».

El renovador sesgo de Zamacois casi vendría a coincidir en el tiempo con la incorporación al género narrativo de dos jóvenes autores, Manuel D. Benavides y Joaquín Arderíus, muy interesados al principio por los temas eróticos, que luego se contarían entre los más destacados miembros del grupo de novelistas sociales.

En el haber de Arderíus hay que anotar una obra especialmente brillante y extraña: *Los príncipes iguales* (1928), en cuyas páginas, recorridas por un impresionante alarde imaginativo, el autor acertó a plantear unas intrincadas relaciones entre dos príncipes gemelos, el padre y un viejo criado, resignada víctima de los peores y más sádicos tormentos de ambos adolescentes, que a última hora se nos revela, en anagnórico guiño, como la amorosísima madre que sus dos recalcitrantes victimarios nunca habían cesado de buscar. En cuanto al estilo, el libro abunda en momentos de prodigiosa plasticidad; sin exageración puede decirse que alguno de sus capítulos —el primero, por ejemplo— merecería figurar en cualquier antología de la narrativa española de aquellos años.

Ahora bien, *Los príncipes iguales* es, por desgracia, un libro aislado, aislado —incluso— dentro de la obra del propio Arderíus, cuyas restantes novelas iniciales resultan mucho más convencionales o, si se prefiere, infinitamente menos ambiciosas, excepción hecha de *La duquesa de Nit* (1926), donde, en cierta manera, ya alienta lo mejor del autor. El final, con la duquesa, arruinada, enloquecida y alcoholizada, convertida en amante de un antiguo y leal (perrunamente leal) servidor, acogidos los dos personajes al amparo de una miserable buhardilla, esperpéntico escenario de las

---

[2] «Eduardo Zamacois nos dice lo que es y cómo fue compuesto, con tipos y escenas tomados de la realidad, su última novela, *El delito de todos»,* en *Crónica,* Madrid, 11 de junio de 1933.

alucinaciones de la aristócrata y de la mansa servidumbre de su lacayo, son, en verdad, inolvidables.

Por su parte, Benavides, futuro autor de reportajes sociales tan populares como *El último pirata del Mediterráneo* (1934) o *La revolución fue así* (1935), emprendió su andadura literaria con unas narraciones endebles y vacilantes, dominadas por un erotismo obsesivo, de las que no tardaría demasiado tiempo en arrepentirse. En *Un hombre de treinta años* (1933), cuando el grupo de jóvenes obreros y estudiantes al que se había sumado el personaje central, Arias —evidente trasunto del escritor—, decide organizar una quema de libros, aparece el siguiente testimonio:

> «La quema se generalizó de tal forma que nadie se preocupaba de ver los títulos ni los autores. Ni el mismo Benavides se salvó. Sus tres libros: *Lamentación, En lo más hondo* y *Cándido, hijo de Cándido,* perecieron en las llamas.
>
> Tuvo más suerte Cervantes con su *Galatea* —dijo Arias—. Por ser amigo del cura se libró de las llamas. Pero Benavides, con todo y ser amigo mío, no se salva... ¿No podíamos hacer algo por ese pobre Cándido?
>
> Imposible —lamentó el estudiante—. No queremos amistades con los tímidos. Y sus otros dos libros están llenos de tal preocupación sexual, que no pueden ponerse en las manos de ninguna persona decente. Por fortuna, no los ha leído casi nadie.»

Pero la nómina de los novelistas eróticos no se agota, ni con mucho, con los nombres y orientaciones apuntados. Para dar cabal idea de su extensión basta con indicar que también tienen pleno derecho a figurar en la misma Angel Samblancat o Alfonso Vidal y Planas, autores que hicieron de los mundos marginales, y sobre todo de la figura de las prostitutas, tema fundamental de sus obras; unas obras, conviene subrayarlo, cargadas de desgarradoras denuncias y bastante influidas por el modernismo.

«Galantes», realistas decimonónicos, escritores en transición hacia el realismo social, y un etcétera demasiado amplio: por ambigua y genérica carece de validez la etiqueta de «novelistas eróticos», en injusta antonomasia atribuida, poco menos que en exclusiva, a los autores «galantes», cuyo populachero estruendo ahogó, impidiendo fijar su memoria, nombres y textos de mayor entidad literaria.

Crisis de la «novela galante»

Desde los años finales de la década de los veinte, coincidiendo con el agotamiento de la monarquía alfonsina, resultaba evidente la crisis de la «novela galante», incapaces los autores de renovarse y con un significativo núcleo de lectores orientados en muy diversas direcciones. Paulatinamente en retroceso, aquel subgénero perviviría en calidad de fenómeno residual durante los años republicanos, tozuda y machaconamente cultivado por unos escritores que habían hecho profesión de su persistencia en el mismo.

José María Carretero, cuya obra anterior abundaba en escenas que permitían temer sus posteriores extravíos, optó por pasarse de lleno a una modalidad que poco tiempo después obtendría lamentabilísima vigencia: la novela —o el libelo— derechista, por supuesto de aventuras y con ingrediente amoroso. Para dar idea —pálida idea— de

TEMAS SEXUALES

los males venéreos



A. MARTIN DE LUCENAY

1'25

su tesitura, nada más adecuado que repasar una de aquellas obras de Carretero: *La Venus bolchevique,* publicada en Madrid y 1932.

Olga Kuprin, que así se llamaba la tal Venus, era, claro está, una bolchevique redomadamente cruel y fría a quien los gajes del oficio condujeron a Barcelona, no sin antes haber protagonizado una increíble serie de aventuras en París, con la misión de organizar en España la subversión comunista. Olga, encubriendo sus tenebrosos manejos bajo la honrada apariencia de «Madame Garnier, costurera», se dedicó, desde la capital catalana, a redactar mensajes del siguiente tenor:

> «Venta hoy, floja. Recaudación, tres mil pesetas. Modelos *Capricho* y *Air de France,* agotados. Tres vestidos llegados ayer, inutilizados. Nueve más necesitan reparación. Suspenda envíos. Colette.»

Naturalmente, iba de clave. El contenido real del telegrama era, cual correspondía, turbio y desalentador para la grey subversiva y extranjera. Descifrado, decía así:

> «El movimiento ha fracasado. No lo han secundado más que mil obreros. Los agentes Wunchs y Denikin, presos. En choque con la fuerza pública resultaron tres muertos y nueve heridos. Por ahora, aquí hay que suspender todo intento.»

Pero no concluyeron con tan rotundo fracaso las desgracias de la Venus bolchevique: mujer fría... en París, su frialdad, en España, sucumbiría frente a los encantos de un recio varón español, el Marqués de Monteblanco, joven juerguista, calavera y arruinado, aparte de generoso y valiente, cualidades que Carretero jamás regatearía a ningún compatriota de su cuerda. Pues bien: Olga Kuprin y el Marqués de Monteblanco, o sea, la nueva Rusia soviética frente a la España eterna. Ni que decir tiene: a los postres de una corrida de toros, y en Sevilla, el caballero ejecutó la virginidad de la bolchevique, y después, para colmo de escarnios, la dejó plantada por una «novia ideal», «una santita de retablo», con la cual se citaba en las iglesias. «Después de muerta mi madre —se declararía el marqués—, eres tú la primera mujer que me hace rezar.»

Mucho menos osados que Carretero, la mayoría de sus compañeros «galantes» se conformaron, en sustancia, con volver a endosar a sus pacientes lectores los relatos habituales variando epidérmicamente sus argumentos. Acentuaban o reducían, a conveniencia, las dosis de sales gruesas; ésa era su piedra filosofal, su secreto a voces. Un secreto, pues, de cocina, y de cocina en apariencia literaria, camuflado a veces con alusiones o referencias a la realidad.

La revolución del 69. Novela comunista del contumaz Joaquín Belda, obra elocuente ya desde el título —pues, como podía sospecharse, el sesenta y nueve de marras ninguna relación guarda con la historia—, constituye un magnífico exponente de cuanto acabo de afirmar. Su acción, dividida en tres partes, sucede primero en París, socorrido refugio de los grotescos miembros de una absurda organización comunista entregados a planear el consabido complot, y luego en el interior de nuestro país, donde vertiginosamente se suceden la implantación de una república burguesa, su inmediato fracaso y el subsiguiente triunfo de una revolución comunista. De una revolución comunista entendida, claro, en el sentido más burdo del término: amor

libre y promiscuidad. Escenas chabacanas, contadas notas de ingenio —que Belda nunca llegó a perder del todo— y un impresionante deslavazamiento. El autor no buscaba la inmortalidad; el dinero constituía la exclusiva fuente de sus preocupaciones literarias. Había avisado hacía lustros.

Empecinados en sus fórmulas, ajenos a las profundas transformaciones que durante la etapa republicana experimentó el panorama socio-cultural, los «novelistas galantes» fueron languideciendo sin dar a torcer el brazo. En el camino se desgajó del grupo el Marqués de Hoyos y Vinent, entregado a la sazón a escribir obras tan inesperadas como *Comunismo* (Madrid, 193?), *La hora de España* (Madrid, 1930) o *El primer estado* (Madrid, 1931), singular personaje que merecería —insisto— mucha más atención (sobre todo en cuanto se refiere a sus estupendos relatos cortos) de lo que el totalizador olvido que le ha cubierto podría inducir a pensar. No pocas sorpresas aguardan a quien se atreva a emprender la necesaria tarea de revisar sus escritos.

El subterfugio de la divulgación científica

En el diario *La Libertad*, de Madrid, correspondiente al 8 de enero de 1933, al efectuar el balance del año recién acabado, el anónimo cronista recalca con énfasis el auge de las obras «que tratan en forma ágil y viva —no del modo estrictamente científico— temas médicos, temas emparentados con la anormalidad y la patología. Amenización —señalaba—, vulgarización de las zonas que hasta hoy estaban en penumbra», citando a continuación títulos de Luis N. de Castro, Hildegart, Vázquez Zamora y Manuel Hidalgo. Tenía razón el periodista: las obras divulgativas de temas médicos eran muy bien recibidas por una amplia masa de lectores ansiosos de adquirir nuevos conocimientos. Lo que al periodista se le escapa, o al menos no anota, es que al amparo de dicho interés surgió una literatura oportunista y seudocientífica, espectacularmente plagada de truculencias, que, a mi entender, cumplió, entre otras, la misión de arrebatar «clientes» a los «novelistas galantes», pues su novedoso desmesuramiento superaría con creces los repetidos recursos de aquellos autores.

Con la República, innegable resulta, mejoró de manera sustancial, cualitativa y cuantitativamente, el nivel cultural del país, pero eso de ninguna forma implicó, como idealizadamente se ha dejado entender con cierta frecuencia, la automática desaparición artibirlibirloquesca de hábitos de lectura demasiado bien arraigados en determinados segmentos de la población. Es, creo yo, más razonable asociar el declinar de la «novela galante» al éxito alcanzado por personajes tan hábiles y con tanto sentido de la oportunidad (idéntico al que los aludidos escritores habían sabido capitalizar en beneficio propio un par de décadas antes) como el celebrado doctor Angel Martín de Lucenay.

¿Quién era y a qué se dedicaba Martín de Lucenay? El se autotitulaba «diplomado por la Escuela de Sexología de Río de Janeiro», misteriosísima escuela que, según la Embajada del Brasil, ni siquiera llegó a existir, y lo cierto es que fue un prolífico autor de obras supuestamente de divulgación sexual, cultura física y salud. Y apunto lo del supuesto porque, si bien es obvio que sus libros y folletos también intentaron cumplir esas funciones, e incluso que su planteamiento editorial respondía a tales motivacio-

nes, de la lectura de los mismos se desprende que su núcleo narrativo, compuesto por demoradas exposiciones de casos aberrantes con indisimulada precipitación enlazados entre sí, se eleva a la categoría de *prima donna* y anula, o cuando menos relega a muy secundario término, cualquier pretensión distinta. El meollo de *La sexualidad maldita* (Barcelona, Jasón, 1931), cuyas páginas marcarían —según mis datos— el inicio del aluvión martinlucinense, acoge historias tan apasionantes como las de «La dama del perrito pekinés» (Cap. IV), «El pederasta necrófilo» (VII), «Los invertidos de Hong-Kong» (X) o «El mayor atractivo de las chinas» (XVIII); lo demás, sin perdonar explicaciones ni teorías, simple relleno. A continuación, reproduzco un fragmento de «La danzarina rusa» (I). La cita será algo larga, pero vale la pena, pues los textos del apócrifo diplomado en Sexología constituyen auténticas minas de pasatiempos:

> «El camarote que ocupó la rusa estaba inmediato al cuarto de baño del que yo ocupé durante todo el tiempo que permanecí en el "South Indian". La independencia de ambas estancias la establecía sólo un frágil tabique de madera esmaltada, que yo tenía materialmente cubierto de fotografías, *kakemonos* japoneses y otras fruslerías evocadoras de las ciudades que había visitado en mis largos viajes.
>
> A la noche siguiente, cuando me hallaba en mi cuarto de aseo, pude escuchar ciertos rumores que provenían del camarote de mi vecina. Eran pequeños gritos o débiles lamentos que llegaron a inquietarme, y al efecto, salí a cubierta, con el fin de cerciorarme, atreviéndome a mirar indiscretamente por uno de los ojos de gato del camarote de la artista.
>
> Mi tentativa fue nula, puesto que la cortina metálica, si bien permitía la circulación del aire, no dejaba el más tenue resquicio que permitiese ver lo que ocurría dentro.
>
> Volví a mi cámara y decidido a todo, vivamente excitada mi curiosidad por el presentimiento de algo anormal, extraje con cuidado un pequeño clavillo del que colgaba un *kakemono,* creyendo que el diminuto orificio abierto en la madera podría servirme de magnífico observatorio si lograba profundizarle lo suficiente hasta que traspasase la madera del tabique.
>
> No lo pensé más y sirviéndome de una aguja hipodérmica acabé de practicar el taladro que, precisamente, coincidía con la juntura de dos listones. Y entonces...
>
> Tuve que reprimir una exclamación no sé si de asombro o de espanto. El minúsculo orificio hecho a unos sesenta centímetros del piso me permitió abarcar con la vista gran parte de la estancia inmediata.
>
> En el suelo, sobre una alfombra de Cachemira, el cuerpo estatuario de la gentil artista se ofrecía en todo el esplendor de su desnudo blanco y níveo.
>
> La Lukowa yacía completamente extendida, con las piernas y los brazos abiertos. Advertí que sus axilas y la región pubiana estaban cuidadosamente depiladas, sin la más leve sombra de vegetación pilosa. Y sobre la altura inmaculada de su piel, que parecía extremecida por un ligero temblor, una serpiente negra de Tasmania, de más de metro y medio de longitud, se deslizaba lentamente, como besando con su caricia cálida y viscosa los senos, la comba de vientre y el sexo de aquella mujer.
>
> Cerca de tres minutos duró aquel juego, pudiendo advertir claramente cómo se elevaba el grado de excitación de la original viciosa, a medida que el ofidio rozaba con sus escamas brillantes los centros erógenos de la danzarina.
>
> Por último, cuando el reptil hubo pasado su cabeza por entre el vértice de los muslos de la Lukowa para iniciar nuevamente el ascenso por la cara posterior del muslo izquierdo, la artista juntó ambas piernas y con las manos oprimió sobre su sexo el cuerpo de la serpiente.
>
> La bestia negra, al sentirse fuertemente sujeta, ora distendía la parte inferior de su cuerpo o trataba de avanzar de frente para libertarse del lazo que la detenía.

En este momento la Lukowa empezó a pronunciar frases ininteligibles y genidos entrecortados, que delabatan bien claramente su naturaleza erótica.

Seis u ocho segundos más duró la escena, y al final sobrevino el definitivo éxtasis espasmódico, mientras la serpiente, ya libre, fue hasta un plato que debía contener leche y otro manjar parecido.

Al día siguiente cuando vi a la hermosa artista en la cubierta, me produjo una sensación de lástima y repugnancia que ella debió advertir a través de mi sonrisa.

Por fortuna, tres días más tarde abandonamos Singapore con rumbo a Filipinas, sin que en las listas de pasaje extraordinario figurase el nombre de la encantadora y monstruosa Miss Lukowa.»

En resumen, desde su minúsculo e incómodo observatorio, amén de otra multitud de detalles y en contados instantes, Lucenay incluso consiguió averiguar la nacionalidad de la serpiente: era de Tasmania. No está mal. ¿Acaso podría pensarse en sacar mayor partido del pequeño orificio que luchando contra el tiempo y los ruidos permite abrir en la madera una aguja hipodérmica? Un puñado de expresiones con resonancias clínicas («éxtasis espasmódico», «vegetación pilosa»), las tópicas caracterizaciones —el burdo contraste— de ambas protagonistas (el «desnudo blanco y níveo» de la danzarina, más «la albura inmaculada de su piel», frente al pavoroso metro y medio de brillantes escamas de la «bestia negra») y la grandielocuencia del ambiente (a bordo de un «paquebot norteamericano de 32.000 toneladas», el «South Indian», en aguas de Singapore): Lucenay. Reescríbase el episodio trasladando la acción a Carabanchel, sustituyendo a la estilizada artista por una patriótica bailaora, a la alfombra de Cachemira por un rústico escaño y al terrorífico reptil por una modesta culebra de agua. Pero nuestro doctor no estaba por la novela cómica.

Hombre vitalmente progresista, es de suponer que Lucenay ejercería un influjo positivo sobre los lectores que fuesen capaces de llegar hasta el fondo de sus propuestas a través del engañoso bosque de las nada ejemplares historietas que vela, o al menos dificulta, su cabal comprensión. He aquí, a mi entender, las dos facetas que concurren en los «Temas»: una ideología «de avanzada» y una escritura que sólo incita a retener las anécdotas. ¿Ineludibles exigencias del género? Tal vez. Pues, de no plegarse a dicha servidumbre, difícilmente hubiesen alcanzado sus obras el altísimo grado de aceptación que obtuvieron.

Y es que fue tanta su popularidad, y tan rotundo el sentido de la oportunidad de Martín de Lucenay, que éste no vaciló en afrontar la empresa de redactar íntegramente los sesenta volúmenes de la serie «Temas Sexuales» de la editorial Fénix (Madrid, 1933-5), cuadernillos de unas cien páginas, cuya periodicidad llegó a ser trimensual. *La trata de blancas, Un mes entre prostitutas, Vicios femeninos, Invertidos célebres* o *Bestialismo* (donde, por cierto, volvería a colocar la recién transcrita historieta de la danzarina rusa): de tal tenor son sus títulos. Y cuando acabó con los «Temas»... empezó con «Cultura Física y Sexual», folletos quincenales publicados desde Barcelona (Editorial Cisne). La nueva colección, cuya «seriedad» no admite comparación con el tono de los célebres «Temas», dejaría de salir en junio del treinta y seis. No hace falta decir por qué. Ni tampoco insistir en que el cerrojazo respondió a causas ajenas a la voluntad de autor, editor y lectores. Pocas veces habrá resultado más cierta la manida frase.

Los estudiosos de la literatura han dedicado escasa atención a este tipo de publicaciones, limitándose, por otra parte, a referirse de pasada a la decadencia de la «novela galante». No creo que se trate de fenómenos independientes.

GONZALO SANTONJA
Conde de Sepúlveda, 1
40002 SEGOVIA

Códigos del saber y contra la desdicha

Hace algunos años, cuando en España estaba muy viva la conciencia del cambio político hacia la democracia y todos los estamentos sociales se movían en el légamo de la más cruda esperanza, un rótulo mural me asaltaba con relativa frecuencia en el agobiado discurrir ciudadano, una pintada callejera rotunda, inapelable. Decía así: «Presos a la calle». Y lo suscribía una asociación de lucha antipenal. Por vía inconsciente, que ahora trato de coordinar, yo relacionaba la propuesta con Platón, más exactamente con la imagen de la caverna de Platón.

Para medio esclarecer la referencia es preciso descender a circunstancias personales, no exclusivas, fácilmente transmisibles a la colectividad representada por el ciudadano medio, y al significado esencial que el discípulo de Sócrates pudo otorgarle a su alegoría de la caverna. Esta imagen es una de las más insondables en toda la historia del pensamiento, porque pone de relieve, con mucha anticipación, la facultad, los límites y el relativismo del conocer, la cultura de la libertad y la hechura materializada de la condición humana, en palabras del propio autor de *La República o de lo justo:* «Pues esa es, precisamente, la imagen de la condición humana. El antro subterráneo es este mundo visible; el fuego que lo ilumina, la luz del sol; el cautivo que sube a la región superior y la contempla, es el alma que se eleva hasta la esfera inteligible.» La idea esquemática platónica que ayuda a perfilar el sentido de la caverna se resume en esta frase: «La opinión es al conocimiento, lo que las apariencias son a las cosas que representan.»

Platón, recordemos, hace imaginar un antro tenebroso en el que se hallan encadenados unos hombres desde su infancia. No pueden cambiar de postura. Un fuego los ilumina por la espalda y, entre el fuego y los cautivos, existe un camino a lo largo del cual hay un muro tras el que transitan hombres portando toda suerte de objetos. Los cautivos no ven más que la proyección de las sombras frente a ellos, forzados a creer que la realidad es sólo eso que nosotros sabemos que corresponde al reflejo de otra realidad, ignorada por demás. «Finalmente —dice Platón—, no creerían que existiese nada real fuera de las sombras». Pero si se desata a uno de estos cautivos y se le obliga a mirar en derredor y a salir de la caverna, adquiere entonces, tras los consiguientes trastornos, la auténtica noción de la realidad y de la luz verdadera, alcanza la «esfera inteligible», en cuyos límites está la «idea del bien», lo bello y lo bueno como meta posible. Y no es de extrañar que el liberado desdeñe las sombras

de la caverna, primitivas, elementales, y no quiera ya abandonar la zona de luz y alta sabiduría, ni discutir los zafios problemas de aquellos que permanecen sórdidamente atrapados en la oscuridad de la gruta. Mas en *La República* de Platón los conocedores de lo justo, lo bello y el bien —el sabio o filósofo por excelencia— se obligan a dejar la «pura luz» y a aceptar el mando como un «yugo inevitable». Esta es la tan conocida tesis central de *La República:* el remedio de los males por el gobierno de los filósofos.

Conviene apresurarse a decir que la imagen de la caverna debe su importancia y vigor actual más a la representación de una alegoría de las posibilidades y restricciones del saber, a las miserias del conocimiento objetivo, a la incertidumbre del sentido de la realidad, que a la consecuencia bien poco resuelta y harto ambigua de elevar al poder a los filósofos, aun tratándose del filósofo humanista de la época.

Dos mil años después de la imagen platoniana, un ciudadano cualquiera aturdido, en medio de una multitud aturdida que acude mecánicamente en el sucio amanecer al difícil puesto de trabajo, sube a trompicones las inmensas escaleras rodantes —y rotas— de los ferrocarriles suburbanos que la traen de estériles periferias a través de alquitranes y túneles (¿cavernas «evolucionadas»?) y, al levantar este ciudadano la mirada de los talones y los traseros que le preceden, ve la inscripción en la pared, «Presos a la calle», y recuerda a Platón en el sentido de que los penados por los que se pide libertad, bien podrían ser los cautivos de la caverna, mientras que el ciudadano, en buena regla alegórica, puesto que posee libertad y ocasión de discernir sombras y fantasmas y comprobar las diversas dimensiones de la realidad viviendo en «plena luz» platónica, debería sentirse un filósofo, pero en realidad se siente otro preso, aun reconociendo grados y matices. Sin embargo, frente a la sociedad contemporánea, que ha desembocado en un trágico neomaniqueísmo armado con armas sin apelación, absolutizada en sus determinismos y cuya moral es tan laxa y fracasada que ni tan siquiera ha podido desterrar el terrorismo como medio de presión, las palabras «libertad», «sabiduría», «plena luz» se cargan de misticismo, se reducen a su mínima expresión o, en cualquier caso, carecen de connotaciones especiales.

La utopía de Platón, extrema, se polarizaba entre la sombra total y la luz completa, que no se sabe bien lo que es, pero dos mil y pico de años más tarde salir de la caverna equivale a entrar en otra. Se comprende que hay una sucesividad cavernícola y que en cualquier momento y situación surge el mecanismo de la hoguera y las sombras, es decir, la ignorancia de la verdad y la duda del conocimiento objetivo y, como suele decirse con optimismo, «científico». La extraordinaria imagen de Platón es profunda en la medida en que o la caverna no tiene salida o la «pura luz» y el sentido de lo bello y de lo justo constituyen otra caverna, lo cual no deja de ser una desolada reinterpretación *moderna* de la imagen. Si bien Platón puso en boca de Sócrates «que los verdaderos filósofos no trabajan durante su vida, sino en prepararse para la muerte», tampoco se puede pasar por alto que el autor gigantesco de los *Diálogos* ya luchó dialécticamente por establecer la inmortalidad del alma y el desprecio del cuerpo. Hoy se ha perdido solemnemente esta confianza, ni el cuerpo es tan despreciable ni al alma inmortal se le ve mucha utilidad. Sólo quedan las cavernas sucesivas a distintos niveles y, para conseguir la más aireada y limpia, hay que volver a Platón, a los antiguos y a su «fiebre de felicidad», las cavernas que aspiran a la salud,

la belleza, la buena disposición de alma, la libertad y lo justo. Dentro de la gran crisis, no parece extravagante retornar a las antiguas «normas de consuelo» en la idea de que conservan virtudes y enseñanzas recuperables en algún sentido.

Buda no trató de enseñar más que dos cosas: el sufrimiento y la liberación del sufrimiento. Confucio constató que todos los hombres aspiran a la felicidad y ésta es un problema de moderación y renuncia a los extremos, como Horacio. Durante mucho tiempo —y esto no tendría por qué olvidarse— el problema del conocimiento se confundió con una terapéutica de vida. Epicuro, por ejemplo, es como una réplica occidental y sensual —en el sentido noble de la palabra— de las filosofías ascético-místicas orientales y tiene algo también de sofista y de estoico, por debajo de su máxima principal de que «el deleite es el fin». Epicuro es otro bien hallado campeón de la felicidad. «El fin no es otro que vivir felizmente», cita su panegirista mayor y transmisor testamentario Diógenes Laercio. Sólo que el deleite y su posible felicidad no rinden su preciada gracia si no es desde la moderación y la prudencia, tanto en lo que se refiere a los placeres de la mesa como del sexo, y ya el propio Epicuro se preocupó de combatir a los detractores que habían interpretado «siniestramente» su doctrina en el sentido de viciosa y de grosero materialismo. Las enseñanzas de Epicuro son, en efecto, materialistas, pero no groseras. Antes al contrario, destilan un delicado, sencillo y frugal hedonismo, fundamentado en el hecho no de gozar poco, sino más bien de necesitar poco y en la idea de que no podía haber «vida dulce» si no era al mismo tiempo prudente, honesta y justa.

Ha prevalecido la noción de un Epicuro morigerado y pragmático, maestro en dosificar la medida del placer y el conocimiento de los límites hasta conseguir la perdurabilidad del deleite. Sin duda, pertenece a la esfera de la difamación lo que decía Timócrates, a saber, que Epicuro «vomitaba dos veces al día por los excesos de lujo y la molicie». A la esfera de la simple difamación o a la sabida y preocupante falta de correspondencia que suele haber entre la vida práctica y las admoniciones teóricas. De todas formas, acaso como un grave vicio histórico-literario universal, o heredamos las teorías no siempre confirmadas en la práctica o la difamación.

La autoridad de Epicuro —señala Zeller— quedó fortalecida en las centurias siguientes a su muerte, al quedar trasvasadas sus ideas a las formas concisas del aforismo, en parte destinado al aprendizaje memorístico. Vemos que la capacidad retentiva y sentenciosa del aforismo se responsabiliza de sostener y transmitir más de una cultura de la antigüedad, como es el caso de todos los libros sagrados, de la *Biblia* al *Corán,* de Confucio, de Heráclito, de Marco Aurelio y de tantos otros.

Retirado del bullicio, Epicuro enseñó en el jardín de su casa, y parece que tuvo una vejez feliz, aunque no sana. Murió del riñón, el «mal de piedra», pasados los setenta años de edad. Entró en un baño de agua caliente, pidió vino y recomendó el recuerdo de sus dogmas. El más célebre de todos se refiere, precisamente, al problema de morir. Su teoría del placer le llevó a rebajar el temor a la muerte, que en verdad se presenta como un fastidioso engorro, una perturbación inocua de los goces del sentido, «porque todo bien y todo mal está en el sentido, y la muerte no es otra cosa que la privación de este sentido mismo». El conocimiento de que la muerte no es «contra nosotros» —divaga bienintencionadamente Epicuro— hace que disfrutemos

la vida mortal. No hay que caer en la debilidad de añadir tiempo ilimitado, sino restringir el amor a la inmortalidad. Epicuro, como es bien sabido, plasmó su argumento en las siguientes palabras: «La muerte nada nos pertenece, pues mientras nosotros vivimos, no ha venido ella y, cuando ha venido ella, ya no vivimos nosotros.» Por lo que la muerte resulta que no es ni contra los vivos ni contra los muertos. En los primeros, todavía no está y en los segundos ya no está la vida.

Sin haber pertenecido Epicuro directamente a la escuela de los sofistas, este es, sin embargo, uno de los sofismas más perfectos y pulimentados de toda la historia del consuelo por vía pseudorracional, no religiosa, y tentados nos sentimos de caer en su hechizo si no fuera porque resulta imposible reducir los problemas de la muerte a un morir puro y tajante. Cuando se habla del morir puro y tajante, que es un hecho que empieza y acaba en sí mismo, lo de menos es morir.

¿Podemos aceptar, sin más discusión, la propuesta consoladora de Epicuro? Racionalmente es cierto que mientras hay vida no puede haber muerte, y viceversa (y no deja de resultar curioso el racionalismo y «objetividad» del sofisma). Vida y muerte son como cuñas que se desalojan entre sí, pero mucho me temo que en estas cuestiones sea más grave el proceso hacia la muerte, el *tránsito,* que el hecho mismo de morir, que es simple y puro y hasta banal, verdaderamente epicúreo.

Si para Platón y su creencia en la inmortalidad del alma filosofar era una preparación hacia la muerte, está claro que en Epicuro y su falta de creencia en la inmortalidad, la filosofía es una preparación para la vida, como ha señalado, entre otros, García Gual. Y al viejo Epicuro, que quiso desterrar los males del infierno, que desacralizó la tiranía de la inmortalidad, glorificó los placeres sencillos y se esforzó en crear un camino de desencuentro con la muerte, hay que estarle agradecido, como después a Séneca y su pelea provecta por la virtud, si bien Séneca llegó a decir que no era tan torpe como para seguir la música de Epicuro, que estábamos siempre muriendo y que «aún el propio día de hoy nos lo partimos con la muerte».

El senequismo, para decirlo pronto y quizá no demasiado bien, es una especie de reconocimiento de las leyes generales del caos y la forma de adecuarse a ellas mediante la paciencia y el sentido común. Hay que educar el alma en la comprensión de su suerte y en la resignación a ésta. En la urdimbre senequista no se puede ser sabio sin ser al propio tiempo honrado, o feliz sin ser virtuoso, o todas esas cosas sin estar previamente de acuerdo con los dictados de la naturaleza. «La vida feliz radica en que nuestra razón es perfecta.» En el senequismo un sabio no es sólo el que sabe, sino el que, además de saber, posee una clase de felicidad «imposible de desmerecer» y planea como un águila libre de cuidados sobre todas las cosas humanas (esto no es cierto, pero tiene la humilde sencillez de la soberbia), «pues la virtud es un bien tan grande que estas pequeñas incidencias, la brevedad de la vida, y el dolor, y las diversas molestias de los cuerpos, no le causan impresión alguna».

Entremos rápidamente en contacto con esa magia de la virtud. Lo principal de la virtud es «no sentir necesidad del tiempo futuro ni contar sus días». Conviene huir de la «turba», retirarse en sí mismo, abrazar la pobreza, ya que la verdadera alegría es austera y muchas de nuestras pasiones son «innecesarias».

La influencia de Séneca es extraordinaria. La idea de la pobreza y de la resignación

en el cristianismo es típicamente senequista. Cuando Quevedo se retira a Torre de Juan Abad tiene en mente a Séneca retirado en la Campania: «Heme retirado no sólo de los hombres, sino también de las cosas.» Cuando Borges «fatiga» las calles o los libros, imita a Séneca, que «fatigó» con la edad los vicios. El fundamento primero y elemental del psicoanálisis freudiano no está lejos de esta acotación de Séneca: «Principio de la salud es el conocimiento del pecado» (*Epístolas a Lucilio,* XXVIII). Rousseau y su idea de la bondad esencial de la naturaleza, junto a Virgilio y otros, también es deudor de Séneca.

La cultura en su vertiente de la historia de las ideas es legado y retoque. El propio Séneca, que le debía mucho a Epicuro, a quien cita con notoria «fatiga», se resistió a admitir que la sabiduría de la época, concentrada en aforismos, se debiera a autores concretos y definidos. Al citar y usar tales aforismos, consideró más de una vez que se trataba de un patrimonio de uso común o, en cualquier caso, de atribución individual poco definida o azarosamente atribuida a determinadas individualidades.

Séneca, en el siglo I, discute ya las ventajas del «progreso» y de todo lo que a su juicio no se correspondía con las necesidades básicas y simples estipuladas por la naturaleza. Vivir con arreglo a la naturaleza no precisa esfuerzo y las funciones se cumplen con escasa diligencia: «Es la busca de las delicias lo que precisa esfuerzo», los artificios, el lujo. Entre otros ejemplos, le sirve de guía Diógenes el *Perro,* el famoso vagabundo cínico del tonel que sólo alcanzó a pedirle al emperador Alejandro, ante una oferta generosa de éste, que no le hiciera sombra. Un discípulo de Diógenes, Crates de Tebas, renunció a la riqueza y dejó consignado que sólo tenía «por patria el menosprecio y la pobreza, a los que la fortuna no consume». Diógenes, viendo a un muchacho beber agua en el cuenco formado por sus manos, tiró su escudilla y se reprochó: «¡Cuánto tiempo necio de mí, he arrastrado un bagaje inútil!»

Las *Epístolas,* espléndida guía moral, gran filosofía del consuelo, representan un esfuerzo gigantesco para vencer el temor de la muerte, la envidia, la ambición, los catarros, el asma, la vejez, la gula, el insomnio y hasta las molestias del griterío del circo (Séneca en la ciudad vivía cerca del circo, como hoy cualquiera vive cerca de un estadio de fútbol), siendo al mismo tiempo una exaltación de la «vida natural», la sencillez, la economía de medios y las necesidades elementales.

Algunas observaciones sobre el artificio y la multiplicación de la inutilidad parecerían concebidas tras una experiencia que estuviese aleccionada por el fracaso moderno de la «sociedad de consumo». Véase un ejemplo: «Comienza a lo primero (el lujo) por desear cosas superfluas, después contrarias, finalmente convierte el alma en sirviente del cuerpo y le ordena obedecer los apetitos de éste.»

Nadie podría haber sospechado que los filósofos cínicos, epicúreos y estoicos de la antigüedad fuesen a cobrar vigencia admonitoria frente al actual desequilibrio ecológico y la civilización del desperdicio.

Sin embargo, este campeón de la virtud, proclamador de la pobreza, moralista puro, dechado de perfecciones, fue acusado de atesorar riquezas, de usurero y de intrigante. A poco que se conozca su vida pública —destierro por adulterio, preceptor de Nerón, gobernante, condena a muerte, suicidio—, la mala reputación cobra cuerpo. Las prédicas virtuosas de Séneca y los rasgos de su vida práctica constituyen un

verdadero litigio y es uno de los ejemplares de la fauna filosófica más decididamente distorsionados entre vida-obra, si bien —apresurémonos a decir— la obra es siempre más larga que la vida y el tiempo anula las contradicciones de ésta, por lo que prevalece el carácter edificante, con grietas, pero las grietas de la virtud senequista tienen explicación y el propio Séneca fue consciente de sus inconsecuencias (que harían las delicias de H. M. Enzensberger) y se defendió de ellas, sin perjuicio de que la clase de muerte que le tocó y la dignidad de asunción, más la ascesis de la ancianidad, determinan fuertemente la imagen.

La expresión «Señalo a los demás el recto camino que he venido a conocer tarde, fatigado ya de tantas rutas erradas», es elocuente, así como «Sólo es digno de Dios quien ha menospreciado las riquezas», a tenor del matiz que introduce en seguida: «Y no es que pretenda prohibir la posesión de éstas, antes bien, procúratelas sin sobresaltos, cosa que no conseguirás sino persuadiéndote de que también vivirías feliz sin ellas si las considerabas siempre como huidizas.»

Estos pensamientos pertenecen a las *Epístolas,* libro «paternalista», de vejez, en el que hay como una radicalización de la virtud y de la munificencia ética ya distanciadas del rostro más ambiguo e imprevisible de la realidad práctica, pero en anteriores momentos *(Sobre la felicidad),* Séneca se defendió indirectamente de acusaciones muy concretas acerca del hablar de un modo y vivir de otro: «Hablo de la virtud, no de mí, y cuando clamo contra los vicios, lo hago en primer lugar contra los míos: cuando pueda, viviré como es debido.» Se obligaba a responder a preguntas como ésta: ¿Por qué dice que hay que despreciar las riquezas, y las tiene? Muy sencillo, porque el sabio «no ama las riquezas, pero las prefiere; no las recibe en su alma, y las domina, y quiere que proporcionen a su virtud una materia más amplia». Nadie ha condenado a la sabiduría a ser pobre, dirá. Qué demonios, lleva razón, diremos nosotros. Lo que ocurre es que entre el tono de la virtud ejercida en el retiro anciano y este otro tono de virtud *excusada* a que acabamos de referirnos hay un matiz. Ciertamente, la inconsecuencia *humaniza* a este personaje nacido en España y lo viste con las contradicciones propias de la condición humana, y entonces el mérito de Séneca es haber conquistado el ámbito de la perfección ideal, es decir, otro modo de utopía. Nietzsche lo llamó el «toreador de la virtud». Para Montanelli, irónico y desmitificador, Séneca enseñó cómo se concilia la prédica de la renuncia con la práctica de las propias comodidades. Levi valoró fundamentalmente la piedad senequista y su amor al prójimo, indicios de anticipada raíz evangélica.

Durante siglos sin fin los hombres han intentado conformar los avatares de la práctica con los logros ideales del pensamiento y, cabe suponer, que ni tanto la falta de conciliación como la identidad se producen con caracteres absolutos, pero la auténtica grandeza de Séneca estriba en haber mantenido en la vejez ya sin fines utilitarios e incluso amenazada por enemistades políticas esa fe invocativa en la controversia de la moral perfecta que lucha por mitigar o vencer el desasosiego del rencor, la frustración, la enfermedad, la ambición, la muerte, y afirmar que el sentido del progreso camina hacia la sencillez y el desprendimiento: «Habrás alcanzado tu bien cuando comprendas que los más infelices son los más felices.» Discutir esta afirmación requiriría un libro entero. Vamos a conformarnos en ver a través de Séneca, al menos,

cuán remotamente antigua es la historia de los buenos propósitos y eso probaría en todo caso que las normas del bienvivir individual no son muy suceptibles de cambio o progreso.

El ser humano, víctima de fuerzas contradictorias y dolorosas, piensa por sí y su pensamiento abre una brecha en el barrido ominoso del tiempo y los acaeceres. Gran parte de la filosofía moral antigua se organiza como un conjunto de reglas y normas para, en unos casos, prevenir o desfundamentar el mal y, en otros, cuando la dimensión de la fatalidad es incontrolable —el tiempo huidizo, el dolor físico, la muerte—, hallar fórmulas de consuelo y resignación. Es común la idea, tratada especialmente por Séneca, de que el sabio no puede ser dañado. La sabiduría reporta sosiego y felicidad (debería de). El instinto de la supervivencia y el intento de esquivar la contrariedad se convirtieron en sabiduría (o filosofía, no estaba definida la frontera) desde el vago instante nunca bien asumido en que el hombre perdió parte de su confianza en las virtudes protectoras que la ignorancia primitiva convirtió en leyendas, mitos, dioses y religión y tuvo que buscar en sí mismo y en la realidad inmediata los métodos apropiados que le permitieran superar la agresión del entorno.

Así, como código moral de acción y defensa, se organizaron los pensamientos de Marco Aurelio, otro adalid arcaico en el empeño de sacarle provecho honrado al oficio de vivir (y de reinar) y que, en el determinismo del destino, la fatalidad y las leyes de la naturaleza, buscaron la manera de adecuarse dentro de las probabilidades de la lógica y el sentido común a lo que de inquietante y angustioso tiene la existencia humana, el apego, la injusticia, la infelicidad, lo dado y, en su caso, los problemas de gobierno, abstractamente considerados. Y de esta manera impulsarse o reconvenirse a alcanzar un espíritu sereno y una elevación ética que le permitieran ejercer sus tradicionales nostalgias de justicia, benevolencia y sinceridad. Porque la vida es un instante: «Estarás muerto en seguida, y aún no eres ni sencillo, ni imperturbable, ni andas sin recelo de que puedan dañarte desde el exterior, ni tampoco eres benévolo para con todos, ni cifras la sensatez en la práctica exclusiva de la justicia.»

La brevedad de la vida exige la perfección moral y la práctica de la virtud. Es un pensamiento de sumo interés: que la proximidad de la muerte o la escasa duración de la vida tenga por consecuencia la necesidad de ser bueno y justo. Igualmente se podría pensar lo contrario: que la cortedad de la vida exime de la virtud. Pero un fragmento de otra reflexión arroja luz. Marco Aurelio aconseja ver «las cosas humanas como efímeras y carentes de valor: ayer, una mosquita; mañana, momia o ceniza» (aquí ya estaban los registros esenciales de Jorge Manrique) y, en el transcurso del razonamiento, se refiere a los tiranos que abusaron arrogantes de su poder sobre vidas ajenas como si éstos «fueran inmortales». Sólo la inmortalidad, se deduce, podría haber justificado el abuso. Contradicciones no resueltas: o la vida es valiosa y la inmortalidad no existe o existe la inmortalidad y la vida no vale nada. Una de las semicoherencias del cristianismo. Marco Aurelio, como antes Séneca, se aproxima con frecuencia al espíritu del cristianismo, doctrina que en aquella época, siglo II, aún luchaba por adquirir carta de legitimidad. Sin embargo, este notable emperador de Roma, también como Séneca de origen hispano, acaso la representación más verosímil de la utopía de Platón, se sumó al movimiento de represión del cristianismo. Aparte de considerar a

los cristianos como posibles elementos perturbadores en el equilibrio del Estado (el pueblo culpaba al cristianismo de las epidemias de peste), otra hipótesis explicativa puede centrarse en la idea que Marco Aurelio tenía de la inmortalidad, concepto a todas luces contraproducente en relación al comportamiento digno, humano, ya que la inmortalidad es propia de dioses y la acción de los dioses es poco o menos punitiva y reprochable que la de los hombres condenados a la pudrición.

Estoico, panteísta, austero, esforzado, a veces epicureista, ya *existencialista* y noblemente pragmático (las clasificaciones tienen poco valor porque no son rigurosas), las constantes de Marco Aurelio se refieren a vivir con arreglo a la naturaleza y a asimilar el hecho de la muerte. Una sola frase contiene las dos preocupaciones: «No desdeñes la muerte, antes bien, acógela gustosamente, en la convicción de que ésta también es una de las cosas que la naturaleza quiere.» Quiso actuar bajo el lema de «recibir sin orgullo y desprenderse sin apego». La *salvación de la vida* consistió para él en ver qué es cada cosa por sí misma, su materia, su causa, y en practicar la justicia y decir la verdad. Dados tales supuestos, sólo restaba «disfrutar de la vida» y hacer buenas acciones. No desdeñar la muerte y menospreciarla tienen el mismo fin: «Remedio sencillo, pero con todo eficaz para menospreciar la muerte es recordar a los que se han apegado con tenacidad a la vida.» Y, además, hay que tener en cuenta que sólo se vive el presente, el instante fugaz, y lo que está fuera o se ha vivido ya o es incierto. Insignificante es la vida de cada uno y pequeña la fama póstuma, que «se da a través de una sucesión de hombrecillos que muy pronto morirán, que ni siquiera se conocen a sí mismos, ni tampoco al que murió tiempo ha». Lo que garantiza la felicidad es la práctica de la «verdad heroica» y la «recta razón», sin esperar ni evitar nada, conformándose a la actividad presente de acuerdo a la naturaleza.

Marco Aurelio murió de úlcera o de peste, en campaña, combatiendo a los germanos. De su mujer, Faustina, a quien elogió cariñosamente en sus notas, tampoco se sabe si fue una buena esposa o una buena adúltera (se acepta mejor la primera posibilidad). En cuanto a su gestión de gobierno como emperador de los vastísimos dominios de Roma, que llegaron a tener en su apogeo unos nueve millones de kilómetros cuadrados, se entiende que consiguió una cierta coherencia entre su personalidad y las acciones prácticas, lo que le convierte en uno de los individuos más fascinantes de la historia. A este propósito, se pueden extraer del propio Marco Aurelio algunos indicios. En primer lugar, recomendóse a sí mismo no mantener «esperanza en la constitución de Platón» y tachó de vulgares a esos otros «hombrecillos que se dedican a los asuntos ciudadanos» a la manera de filósofos, hombrecillos «llenos de mocos». En vez de alcanzar la utopía de Platón, Marco Aurelio se conformaba con progresar en el «mínimo detalle», pensando que no se trataba de una insignificancia, y esto en realidad supone una primera valoración de la cotidianidad. Por otra parte, era consciente de que ya no podía conseguir la reputación de filósofo: «A ello se oponen incluso los presupuestos de tu vida.»

Marco Aurelio no halló la «vida feliz» ni en las argumentaciones lógicas, ni en la riqueza, ni en la gloria. ¿Dónde radicaba la vida feliz? En responder a lo que quiere la naturaleza humana con la posesión de los principios de los que dependen los instintos y las pasiones y la acción, y estos principios son los concernientes «al bien y

al mal, en la convicción de que nada es bueno para el hombre si no lo hace justo, sensato, valiente, libre, como tampoco nada es malo si no le produce los efectos contrarios a lo dicho».

Esta sabiduría noble e inocente, y que no es más que una ciega confianza en la sensatez y en la sencillez realista marca una línea que no ha progresado tanto en el conocimiento de la sustancia confundida e interrelacionada del bien y el mal como los retorcimientos sutiles del relativismo y la sofística, pero, sin embargo, aun no prometiendo la grandeza eterna del cristianismo, apela a algo muy importante, quizá inefable, superficialmente filosófico, y este algo se refiere a la ética de las buenas intenciones inapelables. Luego la genética se impuso a las leyes de la sabiduría. Insomne, ulcerado, con tribulaciones sin cuento, Marco Aurelio dejó heredero a Cómodo, uno de sus cuatro hijos, que resultó disoluto y soez y fue calificado por los historiadores de «desdicha pública». La sabiduría que tanto le costó conseguir no traspasó el efecto de las costumbres establecidas ni iluminó el amor de padre.

De estos códigos de conocimiento y contra la desdicha o el desconsuelo quedan en pie, como un denominador común, el sueño de la frugalidad pagana, la armonía del término medio y el impulso de entender las solicitudes profundas de la naturaleza para inmiscuirse en su inescrutable ritmo, aunque sepamos que una considerable porción del mérito humano se refiere precisamente a las modificaciones introducidas por el hombre en esa naturaleza.

¿Podemos dudar que los métodos de conocimiento y la sabiduría deben hacernos cada vez mejores y más felices? ¿Podemos vivir tranquilos y enorgullecidos ante el abismo que hoy existe entre la perfección acabada, la redondez de las ideas «constructivas», los «sistemas filosóficos» completos, evolucionados, y la pobreza dura y elemental de la realidad? ¿Hay consuelo en el hecho inapelable de que todo es real, tanto el cristianismo y el marxismo como el terrorismo y la bomba de neutrones?

Sólo se me ocurre por el momento la vaga respuesta de que el pensamiento aceptable por sus buenas intenciones y honorabilidad siempre ha progresado a costa de un subrepticio idealismo. Históricamente se ha demostrado que las propuestas utópicas influyeron favorablemente en el comportamiento de la realidad. La realidad «alcanzó» la utopía, pero en la actualidad la utopía parece haber tocado techo o, en cualquier caso, las únicas utopías con futuro son las más siniestras, las de tipo Huxley y Orwell. Si en un momento dado hubiera que retrotraerse al rigor intelectual absoluto de la confirmación beneficiosa respecto al gusto de vivir y a la posible esperanza racional del pensamiento organizado, no sería demasiado inútil recordar a nuestros voluntariosos clásicos de la naturaleza y la ética.

EDUARDO TIJERAS
Maqueda, 19
28024 MADRID

La estantería poética

Historia de un domador

A ver si ahora es la buena y alguno de los numerosísimos críticos *sesudos* se decide a leer, al menos, esta «Poesía Escogida» de Salustiano Masó publicada por *El Bardo*. Tal vez, condenado, sea siempre poeta «en tiempo de silencio», a pesar de haber dedicado toda su vida a pregonar por los cuatro costados sus decisiones poéticas. Tal vez escribo para alguien (en general y nunca en butaca) que desde su anfiteatro no venga a decir, en malo o en bueno, que Masó fue «domador» —en realidad, algo mucho más esperanzador: cuidó animales cautivos en el zoológico—, pero ya nos dice él en el prólogo algo más hermoso: «Decía Valéry que el león está hecho de cordero asimilado; pero también el cordero se nutre de hierba abonada con carroña de león.» Como se ve, Salustiano Masó lo único que quiso siempre fue *domar* el verso.

Poeta *de antes de la guerra* (Alcalá de Henares, 1923) continúa entre tropos y otros gajes del oficio, lleva ya veinte libros en su cuenta y algunos premios que me parece no sirvieron demasiado para que se le reconozca, incluso entre los amigos decididos a cuadricular por generaciones. Desde *Contemplación y aventura* (1957) a *Omphalós* (inédito hasta ahora) han transcurrido suficientes años como para dudar de una vocación —quizá destino— demostrada con calidad y garra.

Pero (Jaque mate. No busques. No hay salida. / La torre negra... los alfiles negros...) a lo peor es que su autodidactismo no invita a los gloriosos minutos de meditación que se precisan para *[con su redondo(s) ojo(s) bien abierto(s)]* leer gotas de auténtica poesía.

A lo peor, Salustiano Masó, son tan delicaditos que temen quemarse las cejas, *en larga combustión muy semejante.*

El Empecinado aún se llama Juan

A velocidad de rayo —cese o no cese, puro o descafeinado: qué le vamos a hacer y no comencemos— aparecen y desaparecen revistas y colecciones poéticas, casi siempre sin alcanzar la adolescencia e incluso sin llegar a cumplir los seis primeros meses de edad. Pues bien: aquí tenemos, como en cada estación, este *Pliego de Murmurios* que llega desde Sabadell —Portugal, 81, 4.º, 1.ª— y todo porque allá reside Juan Luis Plá Benito, un poeta que es *siempre una paloma manuscrita/alegre en nuestros vidrios,* en contacto con nuestro idioma y capaz de conseguir versos escritos desde Río Grande a Punta Arenas, pasando por las islas y sus alrededores, e incluso desde otros puntos más exóticos. Este *Pliego* trae poemas escritos en México, Venezuela, USA, Francia, Chile, Cuba, Uruguay y algún que otro etcétera, lo que no es poco aunque así relacionado lo parezca.

Plá Benito, totalmente vocacional, se empecina en sacar adelante estos importantes aunque pequeños papeles, sin subvención de ninguna clase: como don Antonio, a su

trabajo acude, con su dinero paga, teniendo tiempo además para construir una obra entrañable, de riqueza versificadora llena de sugerencias.

Comoquiera que este hombre lleno de esperanza no cumplió todavía los treinta y siete años, y su revista va por el número 29 —casi una gesta— espero y deseo que queden poeta y *Pliegos* para un largo y grato rato de permanencia en este mundo de papeles, tantas veces —ay— imposibles de digerir.

El (penúltimo) tango en Granada

... Ahora hecho *libro para bailar con las ciudades y en solidaridad con nosotros mismos,* «que el mundo fue y será una porquería.»

Editado por *La Tertulia,* de Granada, prologado por Horacio Rébora y L. G. Montero, este libro es de agradecer por los numerosos amantes que tiene el tango. Viene dividido en tres partes: «Historia de una y de tantas noches», «Del primero al último tango» y «Para muchas más noches». En la primera, Rébora nos dice que «Ya lejos de Cadícamo, Discépolo, Contursi, Le Pera, Homero Manzi, Celedonio Flores, los poetas de Granada te han abrazado como el amigo más fiel.» Estos poetas publican «tangos» llenos de un *amargo* buen humor. Juan Carlos Rodríguez, en la segunda parte, se encarga de unas «Notas sobre melodrama y populismo en la literatura latinoamericana», de la que destaca su estudio sobre Gardel, muy interesante para desconocedores de su biografía: «Se sabe, en efecto, que de uno de esos barcos *descendió,* en la oleada inmigrante entre los dos siglos, una lavandera de Toulouse llamada Berta Gardés. Por un vulgarismo lingüístico obvio, muy pronto el apellido se «argentinizó»: Gardés se convirtió en *Gardel*». En el apartado final, Benedetti, Cortázar, Moyano, con poemas dignos de su altura. Benedetti, en *Subversión de Carlitos El Mago:* «pero vos / antes y después de medellín / dejaste hacer / dejaste que dijeran / dejaste / que cada uno te inventara a su medida / y por las dudas no aclaraste nunca / si eras de toulouse o tacuarembó». Cortázar, en *Java:* «Morderé una manzana fumaré un cigarrillo / viendo bajar los cuernos de la noche-medusa / su vasto caracol forrado en terciopelo / donde duermen tus senos quemados por la luna.» Moyano, en *Percanta:* «Entraron a tallar los taitas y en un juego fullero / no te dejaron ni el percal y para colmo / tuviste que correr desnuda en medio de una guerra / entre perros afilados y gurkas sigilosos, / vos, la morocha / que antes llenabas el día de cantares.»

Se cierra con un *Inventario de imprescindibles,* donde encontramos las letras de los tangos más famosos, desde el primero hasta el «último», de un glosario para desconocedores del lunfardo —que aquí somos casi todos—. Y como el librito es contagioso, me pongo a tararear eso de... Con un café con leche y una ensaimada / rematás esa noche de bacanal / y al volver a tu casa, de madrugada, / decís: «Yo soy una rana fenomenal.»

Desde la cábala a Machado/Pessoa

Revelaciones, de Armando López Castro (Editorial Laia) es el primer libro de este gallego nacido en 1949. Viene avalado con un prólogo de José Agustín Goytisolo que

explica muchísimo más de lo que cabría en esta nota mínima. Sí ha servido dicho escrito para coaccionarme a una lectura diáfana de la mano del poeta catalán, por el camino del joven vate orensano. Creo de todos modos que nadie se perderá por una senda tan venturosa, aunque ambiciosa, pues nos lleva a feliz término.

No me gustan los ejercicios didácticos en cuanto a las numerosísimas modas a seguir: con Goytisolo apuesto a ganador, pese a la desventaja de no conocer —como él— el próximo libro que anuncia. Pero harto de las inclemencias de este tiempo poético que me toca vivir, aburrido de pedantes a machamartillo, así como de post(h)igos cerrados y otros esnobismos de guante frito en las tascas malasañeras o esmerilados en calles (supuestamente) galdosianas, uno se alegra de encontrar un insumiso lúcido y no engorrinado que ponga la zancadilla a tanto autor de esgrafiados, más aptos para la cría del conejo que para firmar un producto que suelen denominar poesía —para entenderse— y que, además de no ser legible, nos tuerce el periscopio fastidiándonos la afición o convirtiéndonos en anfibio.

El libro está dedicado nada menos que a Salvador Espríu y creemos que no es ninguna falta de delicadeza.

Espriu conoce demasiado bien Sepharad como para aceptar que López Castro haya llegado hasta Grecia, nos ponga en un mismo rostro a Machado y Pessoa y, sin embargo, pueda jugar con números cabalísticos hasta entregarnos veinte poemas —pocos para algunos, suficientes aquí y para mí— construidos con una profundidad que ahora mismo pierden algunos falsos intuitivos.

Cordobés, jerezano, madrileño... ¿O toledano?

Rara avis (perdón por el latinajo) este hombre curtido que nos habla de *Abeley* (Arenal, Jerez), nacido en 1932 y que no publica su primer libro, *Tren Talgo Madrid-Mediodía,* hasta 1974. Casi siempre los poetas tratan de publicar su primer libro nada más cumplir los dieciocho —cosa que a veces da resultados trágicos o tragicómicos— y, sin embargo, ahí tenemos a un hombre que hace años conocí, perdido en una nube de papel recortado para que se ilustrara una revista desaparecida, hablándonos del dios del destino, invisible, más cierto, persiguiéndonos certero hasta hacer que nos equivoquemos y lleguemos a convertirnos, tal vez, en *Abeley*.

Si ahora mismo vinieran mis amigos, les diría que *«seguimos de otro modo / los signos de Abeley»;* a pesar de que este desconocido poeta (muy premiado, eso sí), naciera en Córdoba, viviera en Jerez, más tarde en Madrid, se llama Francisco Toledano.

Paso a paso, hasta lograr el círculo, mediante intuiciones y comparaciones —a veces cartesianas—, Francisco Toledano ha logrado un libro de poemas envidiable. Después de terminar la lectura sigo viendo su rostro tras la mesa. ¡Y yo que hace años no sabía que escribías así!

Pues así es *Abeley,* ese dios mudo.

Tal vez tenga que ver con el difícil problema de introducir —aunque sea con calzador— a este poeta en alguna generación de las que abundan y nos desconciertan. Tal vez, otras causas influyan, desconocidas —aunque adivinadas— por mí. Pero a mí también, se me ocurre, me da la impresión de que Francisco Toledano no gusta

de ir a ninguna parte con niños «bien». Y eso, desde luego, influye mucho en estos tiempos. Como en los anteriores influía mucho más.

El compromiso de la libertad

Hace ya una buena mañana que trabajo y voy, buscando el tajo y el atajo, a por un viejo libro que quise antaño. Se trata de Manuel Vázquez Montalbán y su *Educación sentimental.* Y es que *Praga* (Ocnos) me ha hecho retroceder casi quince años, buscar y rebuscar en la memoria el tiempo, cuando teníamos revistas clandestinas, cuando Florentino Huerga y otros amigos de Barcelona me escribían enviándome publicaciones de París o vayamos a saber, ya que a días el buzón se llenaba del Este y el Oeste.

Y he pensado en una novia que me escribía desde Karlovy Vary hasta el mismo momento en que yo me casaba con otra mujer, y los tanques no eran de cartón piedra y ya nunca volví a saber de Jana Knapovà aunque conservo su fotografía. Y he pensado en esos días del «sesenta y ocho», cuando Vázquez Montalbán nos contaba y cantaba con voz de Conchita Piquer que «él llegó en un barco». Y luego, calado y recalado, he dado una vuelta por esta *Praga* sentimental, creyendo en la libertad como única compañera apetecible desde siempre y para siempre.

Por eso, Manolo, me alegra saber que sigues pensando que «los gitanos perdieron duende», sobre todo porque leo que «Nacer en Praga en 1883 / significaba ser súbdito / del imperio austro-húngaro.» Sobre todo porque «Kafka describió el terror de ser hijo y ciudadano / o acaso padre y estado fueran / —al decir de Benjamín— / las dos arqueologías de su sabiduría: / rumor de cosas verdaderas y locura.»

Agradezco tu *Praga,* comilón variopinto. Y eso sí: que Mozart siga vivo, ya que seguimos creyendo que «no hay lenguaje sin metáfora / muerte es metáfora de la nada / no es la vida es la rosa / no es la Historia es el tanque / ni siquiera Praga es Praga / ni siquiera / propiamente / una sinfonía que sobraba».

Desde el centro de América

Estamos ante la quinta edición de estos *Sonetos Penitenciales* (Editorial Ahora, San Salvador) de David Escobar Galindo (Santa Ana, El Salvador, 1943) y si el dato en sí resulta significativo para cualquier obra publicada, aquí cobra un cariz especial al tratarse de un libro de versificación regular, de la que huyen casi todos los poetas actuales o, cuando se acercan, dejan a veces grietas por las cuales vemos el forcejeo al que se lleva el verso para ser *metido* en los terribles catorce endecasílabos.

Nos dice el poeta en el prólogo que «Éste es un libro obsesivo, visceral y creciente. Se ha ido haciendo al ritmo de una realidad angustiosa y llena de reflejos. Entre las bombas nocturnas y el valor diurno de la gente. No sé por qué surgió así, en el molde clásico; aunque quizá porque este molde representa para el autor una forma abrasiva y extraña de irrenunciable libertad y el libro —ya se dijo— es un libro obsesivo. Quedan en él —quedan, si acaso— algunas verdades tumultuosas y hurañas y, sobre todo, mi amor hincado y vivo por la tierra volcánica y florida donde se desarrolla

—con la torpeza ideológica que caracteriza a este siglo repetitivo y emasculado— un drama de época. Y quede también —si acaso— la esperanza después del drama.»

Escobar Galindo —que además de poeta con una obra extensísima es narrador, abogado, director de la Biblioteca Nacional de su país, académico de la Lengua, profesor y creo que todavía olvido algo— nos demuestra su pericia y su buen quehacer, con una vehemencia por donde escapan dosis de un humanismo puro, de toma de conciencia ante unos acontecimientos que nos estremecen. Si hasta Quevedo el soneto vino a ser un refugio amoroso, ya nuestra tradición se nutre de rasgos épicos que están presentes, verso a verso, en estos sesenta y seis sonetos agónicos, en los cuales vemos cómo el poeta no se resigna a la visión angustiosa que le depara su realidad cotidiana.

Tristeza y simbiosis

Tristia, de Alvaro Montero, Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla, ha sido editado por el Ayuntamiento de dicha plaza en colaboración con la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en la colección Rusadir.

Pero, ¿quién es Alvaro Montero? Un curioso caso de simbiosis poética, la suma estilística de dos granadinos, Luis García Montero (1958) y Alvaro Salvador (1950) que «descubrieron un hecho insólito: que los poemas del uno se parecían tanto a los del otro (sobre todo en algunos momentos estructurales y temáticos) que no parecían haber sido escritos por ninguno de los dos. Había allí un tercer eco que no sólo unía ambos discursos, sino que, además, inauguraba la producción de una tercera voz que, subterránea pero firmemente, iba desgranando las sílabas de una poesía singular, propia y definida».

Pero esto lo sabemos porque se nos explicita en la contraportada. De otro modo, ¿cómo averiguarlo? El libro posee un entramado tan perfecto, una calidad, en suma, que diríase obra de un único poeta, y no de dos, y ese raro fantasma ectópago que aparece como resultado. Invito a cualquiera a operar al *monstruo* y adivinar el procedimiento que siguen los dos poetas. ¿Escribe cada uno un verso? ¿Un poema? ¿Uno escribe y otro añade y corrige? Sea como sea —no tengo ganas de dar más vueltas a la cabeza—, el resultado poético es válido y hermoso. *Tristia,* la tristeza del desdeñado Ovidio, es elocuente en cuanto al misterioso hecho de la creación poética, sobre todo si tenemos en cuenta sus orígenes, en este caso ese extraño padre de una criatura con ombligo común, unida por el pecho y por el verso.

Donde habitan los cuadros

Dos son los libros que ha publicado Concha Zardoya con el tema de la pintura como eje. Uno, *Retorno a Magerit* (Consejería de Cultura, Comunidad de Madrid), con Goya y las pinturas negras al fondo. El otro, *Poemas a Joan Miró* (Los Libros de Fausto. Anaquel de Poesía, Madrid) con la obra del pintor catalán como soporte total. En los dos queda patente no ya su gran labor poética, tantas veces probada, sino el amor —el conocimiento, por tanto— que esta poetisa, ya octogenaria, tiene por la

pintura. Como nos dice, para ella «Entrar en los museos era fiesta / de los días domingos.»

Si en su «Apología del 27» *Los ríos caudales* nos *dibujó* a dieciséis maestros de ese momento cumbre de nuestra lírica, ahora nos *pinta* auténticos lienzos.

El *Retorno* se abre con los versos de Machado en los que Madrid se convierte en «rompeolas de todas las Españas», así como el de Concha Zardoya «¡Estar en ti, Madrid, como un guijarro!». Y nos sumergimos con ella en «calles que se fueron», estatuas «con quienes tú conversas todavía», hasta llegar a «La Quinta del Sordo» para dialogar con monstruos, duquesas y «manolas»; paseamos poco después con «afiladores, infravidas y fantasmas» para llegar a la «Naturaleza viva». Casi todo el libro, escrito en endecasílabos blancos excepto en los momentos en que aparecen los alejandrinos, mantiene una tensión unitaria. Pero es en esta última parte donde el verso y el verbo, mucho más serenos todavía, hacen que sintamos la mirada tranquila de la poetisa y el deseo ferviente de reposar algún día —así tarde muchos años, aunque únicamente fuese por el egoísmo de seguir contando entre las voces femeninas con una de las más cálidas y altas— en la «Tierra profunda» de Madrid: «Maternal, me has tendido tu mano vieja y tierna, / abrazando mis penas, mi soledad desnuda.»

Veinticinco son los poemas que componen el libro dedicado a Joan Miró, «el más surrealista de todos nosotros», al decir de Breton. Y en todos, asombrada, como de una niña, aparece la mirada atenta y gozosa, recién estrenada, de la poetisa, que va descubriendo significados ocultos entre las pinceladas geniales del pintor catalán. Y el argumento, la declaración de este homenaje, aunque ya lo intuíamos tras la lectura del libro que se reseña anteriormente, nos le entrega con verso diáfano: «Cuando niña pinté y cuando joven... / Cuando era adolescente dibujaba / al carboncillo las estatuas, / maravillas del canon —¡Grecia y Roma!— / las formas renacientes de Florencia. / Mi pan con acuarelas / gané y otros trabajos.»

En resumen, dos libros magistrales de una mujer entrañable, sobre todo por cuanto significa continuar una andadura poética comenzada en 1936, lo que equivale a decir que, en breve, cumplirá sus «bodas de oro» con el verso.

JUAN QUINTANA
Matadero, 4.
MIGUELAÑEZ (Segovia)

INDICE DE AUTORES DEL AÑO 1985

A

B

C

D

E

F

G

H

T

U

V

Z

INDICE ONOMASTICO DEL AÑO 1985

H

J

K

L

M

N

O

P

R

S

T

U

V

W

Z

INDICE DE MATERIAS DEL AÑO 1985

Literatura española siglo XIX

Literatura española siglo XX

LITERATURA EUROPEA

Literatura checa

Literatura belga

Literatura polaca

Literatura portuguesa

LITERATURA HISPANOAMERICANA

Literatura argentina

Literatura boliviana

Literatura chilena

Literatura ecuatoriana

Literatura mejicana

Literatura nicaragüense

Literatura peruana

Literatura uruguaya

LITERATURA ISRAELI

MUSICA

PERIODISMO

TEATRO

TEOLOGIA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Textos sobre Gonzalo TORRENTE BALLESTER • José ALCINA FRANCH: Los indígenas del Ecuador • José Francisco IVARS y Blas MATAMORO: Sobre Walter Benjamin • Jorge RODRIGUEZ PADRON: La narrativa de José María Guelbenzu • César LEANTE: La novela revolucionaria cubana • Notas sobre la pintura de Fillol ROIG y la poesía de José Agustín GOYTISOLO • Un inédito de Czeslaw MILOSZ